

Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2021

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);

Єфіменко Аделіна Геліївна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М. 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»;

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

Trzęsiok Marcin – доктор хабілітований, професор (теорія музики), доцент кафедри композиції та теорії музики, Музична академія імені Карола Шимановського в Катовіцах (Республіка Польща).

Журнал ухвалено до друку Вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
30 вересня 2021 р., протокол № 10

Науковий журнал «Fine Art and Culture Studies»
zareєстровано Міністерством юстиції України
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія KB № 24908–14848P від 12.07.2021 року)
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.

УДК 7.03.75. 04. 75.011. 2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-1>

Олександр БЕРЛАЧ

кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл, Україна, 43025
ORCID: 0000-0002-8567-3268

Оксана ЛЕСИК-БОНДАРУК

кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл, Україна, 43025
ORCID: 000-0003-1460-2101

Бібліографічний опис статті: Берлач, О., Лесик-Бондарук, О. (2021). Мистецька оригінальність і художньо-сміслова багатогранність дивовижних звірів Марії Приймаченко як унікальне явище українського живопису та світового мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 3-9, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-1>

**МИСТЕЦЬКА ОРИГІНАЛЬНІСТЬ І ХУДОЖНЬО-СМИСЛОВА
БАГАТОГРАННІСТЬ ДИВОВИЖНИХ ЗВІРІВ МАРІЇ ПРИЙМАЧЕНКО
ЯК УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ
ТА СВІТОВОГО МИСТЕЦТВА**

Сучасний вектор розвитку наукової діяльності в галузі українського образотворчого мистецтва вимагає глибокого вивчення унікальної мистецької спадщини українських художників, які удостоєні високих звань в царині світового мистецтва. Марія Приймаченко є однією із таких персоналій. Її творчий доробок залишений нащадкам привертає увагу мистецтвознавців, етнографів, художників тощо.

Творчість Марії Приймаченко – феномен дивовижного сплаву конкретного мислення, інтуїції, фантазії і підсвідомого. Сюжетні твори майстрині мають виразну спільність з народними картинками, тоді як фантастичні звірі є цілковито витвором її уяви.

Метою статті є аналіз мистецької оригінальності та художньо-сміслові багатогранності дивовижних звірів на картинах Марії Приймаченко. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення наступних завдань: 1) проаналізувати картини «звіриної серії» Марії Приймаченко в аспекті технічних особливостей зображення та кольорової гами; 2) виявити в чому полягає самобутність творчого методу майстрині, 3) дослідити типологію картин Марії Приймаченко.

У статті наукова новизна зумовлена наступними положеннями, а саме:

- визначено, що фантастичні звірі, зображені на полотнах Марії Приймаченко, є найціннішою і найоригінальнішою частиною її спадщини;
- доведено, що творчість Марії Приймаченко є результатом поєднання реальності і фантастики, уяви і народно-жанрових джерел, елементів стародавнього мистецтва, міфів і казок;
- виявлено, що фантастичні звірі на картинах художниці наділені людськими рисами та уособлюють людські думки і почуття;
- зазначено, що важливе значення у створенні оригінального стилю М. Приймаченко відіграли крупні форми, подані у так званому «абстрактному просторі», тобто немов відірвані від землі, інтенсивність кольорового вираження, контраст кольорів та щедре використання орнаментики.

Як **висновок**, проаналізовані звірині персонажі М. Приймаченко відзначені безупинним симбіозом і перетвореннями, змішаннями і перекомбінуваннями. Геніальна художниця створила власний мистецький стиль українського «наївного мистецтва», в межах якого нескінченні варіанти декоративних, орнаментальних, жанрових і пейзажних композицій з квітами, птахами та звірами.

Ключові слова: Марія Приймаченко, дивовижні звірі, мистецький стиль, наївне мистецтво

Alexandr BERLACH

*Candidate of Architecture, Associate Professor of Fine Arts, Volyn National University named after Lesya Ukrainka, ave. Voli, 13, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
ORCID: 0000-0002-8567-3268*

Oksana LESIK-BONDARUK

*Candidate of Architecture, Associate Professor of Fine Arts, Volyn National University named after Lesya Ukrainka, ave. Voli, 13, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
ORCID: 000-0003-1460-2101*

To cite this article: Berlach, A. & Lesik-Bondaruk, O. (2021). Mystetska oryhinalnist i khudozhno-smyslova bahatohrannist dyvovyzhnykh zviriv Marii Pryimachenko yak unikalne yavvshche ukrainskoho zhyvopysu ta svitovoho mystetstva [Artistic originality and artistic and sensible diversity of Maria Priymachenko's amazing animals as a unique phenomenon of Ukrainian art] *Fine Art and Culture Studies, 1*, 3-9, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-1>

**ARTISTIC ORIGINALITY AND ARTISTIC AND SENSIBLE DIVERSITY
OF MARIA PRIYMACHENKO'S AMAZING ANIMALS
AS A UNIQUE PHENOMENON OF UKRAINIAN ART**

The modern vector of development of scientific activity in the field of Ukrainian fine arts requires a deep study of the unique artistic heritage of Ukrainian artists, who have been awarded high titles in the field of world art. Maria Pryimachenko is one of such personalities. Her creative work left to posterity attracts the attention of art critics, ethnographers, artists and more. Maria Pryimachenko's work is a phenomenon of an amazing fusion of concrete thinking, intuition, fantasy and the subconscious. The plot works of the master have a clear commonality with folk pictures, while fantastic beasts are entirely a work of her imagination. The aim of the article is to analyze the artistic originality and artistic and semantic versatility of amazing animals in the paintings of Maria Pryimachenko.

Realization of the set purpose provides the decision of the following tasks: 1) to analyze pictures of "animal series" of Maria Pryimachenko in the aspect of technical features of the image and color scale; 2) to find out what is the originality of the creative method of the master.

The article's scientific novelty is due to the following provisions, namely: -determined that the fantastic beasts depicted on the paintings of Maria Pryimachenko are the most valuable and original part of her heritage; -proved that the work of Maria Pryimachenko is the result of a combination of reality and fiction, imagination and folk-genre sources, elements of ancient art, myths and fairy tales; -discovered that the fantastic beasts in the artist's paintings are endowed with human features and embody human thoughts and feelings; -It is noted that important in creating the original style of M. Pryimachenko played large forms, presented in the so-called "abstract space", ie as if detached from the ground, the intensity of color expression, color contrast and generous use of ornamentation.

As a conclusion, the analyzed animal characters of M. Pryimachenko are marked by continuous symbiosis and transformations, mixes and recombinations. The genius artist has created her own artistic style of Ukrainian "naive art", within which there are endless versions of decorative, ornamental, genre and landscape compositions with flowers, birds and animals.

Key words: *Maria Pryimachenko, amazing beasts, artistic style, naive art.*

Актуальність роботи зумовлена необхідністю збагатити існуюче уявлення про українське мистецтво ХХ століття, розкрити секрети самобутності творчого феномену Марії Приймаченко, виявити глибоко народне коріння її творчості та довести, що цінність кращих художніх робіт майстрині, до яких належить серія її малюнків звіриної тематики, неспівладна часу. Видатна українська художниця Марія Примаченко (Приймаченко) майже все життя прожила в селі у той час, як її картини підкорювали світ – Париж, Варшаву, Софію, Монре-

аль, Прагу і навіть Пекін. Нею захоплювалися Пікассо і Шагал (Інститут просвіти. 2019).

«Коли народилась Марія Примаченко – ми не знаємо. Ніхто не знає. За одними джерелами, 31 грудня 1908 року, за другими – 1 або 2 січня 1909-ого, за третіми – 12 або 13 січня. Найчастіше як дату народження художниці вказують 12 січня. Отже, ми пристанемо до думки загалу і тепер напишемо ствердно – Марія Примаченко народилась 12 січня 1909 року. Хоча... Навколо прізвища теж багато суперечок – Примаченко або Приймаченко. Ми вживаємо

Примаченко, бо всі свої роботи вона підписувала саме так» (Інститут просвіти. 2019).

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Аналіз наукової літератури свідчить про те, що існує багато досліджень, спрямованих на дослідження авторських персонажів їх творчого життєвого шляху, але саме дослідження предмета мистецької оригінальності та художньо-сміслові багатогранності творчості Марії Приймаченко на об'єкті - дивовижних звірів, аналізі даного предмету дослідження в наукових розвідках прослідковується частково. Так, вивчення фантастичних звірів М. Приймаченко проводять Олена Бесараб, Діана Клочко та ін., де автори особливу увагу приділяють творчій спадщині та цікавим фактам про мисткиню, узагальнений аналіз її картин.

Метою статті є виявити і довести мистецьку оригінальність та художньо-сміслову багатогранність картин Марії Приймаченко, присвячених звіриній тематиці, в контексті усєї творчості майстрині.

Виклад основного матеріалу. Марія Овксентіївна Приймаченко – відомий майстер українського «наївного мистецтва». За типологією картини М. Приймаченко можна поділити на сюжетні (фігурні), знакові та ритміко-орнаментальні.

В основу робіт художниці покладено фольклорні легенди, народні казки й оповідання. В її творах все фантастичне є життєвим, а реальне – фантастичним. Як і в казці, на картинах Марії Приймаченко звірі, дерева, квіти діють, розмовляють, змагаються.

Зображення тварин, звірів була особлива тема її творчості. фантастичні звірі майстрині – це і пересторога («Будь проклята війна!»), і заклик до дружби, до миру. Фантастичні звірі на картинах художниці виступають не лише головними персонажами – вони уособлюють ті чи інші почуття та послання, які художниця хотіла донести іншим. Укрупнені форми небачених звірів, справжня злива кольорів у поєднанні з орнаментальною розробкою тулуба слугують створенню вражаючого своєю емоційною силою образу. Вступає у дію магія справжнього мистецтва: звірі ніби ворухнуться, дихають, ростуть у нас на очах [Палінський І. 2012].

Живий світ Марії Овксентіївни був живим завжди – вона просто не сприймала його інакше. Тому персонажі «звіриної серії» так

схожі на людей: у них вигнуті наче від здивування брови, пухнасті закручені вії, думки відбиваються на мордах. Найбільше вражають очі, подібні до людських – вони начебто то зазирають у душу глядачеві, то приховують щось.

В уяві М. Приймаченко світ тварин не був відірваний від світу людей: звірі носять вбрання як у нас, поводять себе як ми. За ними хочеться спостерігати, наче підглядати за чужим життям. Олюднюючи своїх персонажів, художниця змушувала глядачів шукати в них себе, прислухатися до своїх почуттів [Art naive. 2017].

Зверталася художниця до цієї тематики і в Центральних експериментальних майстернях в Києві і в подальших працях. Через таке своєрідне незвичайно гарне, близьке до дитячого відображення тварин художниці запропонували ілюструвати дитячі книжки. Вражають ілюстрації до байок Михайла Стельмаха «Журавель» та «Чорногуз приймає душ» [Інститут просвіти. 2019].

У зображеннях звірів можна помітити елементи стародавнього мистецтва (як і в теслярських виробках батька Марії). Так, на головах коней нанесена своєрідна сітка, а традиція «двохчастинного» малювання тварин з визначеною лінією голови і тулуба сягає часів палеоліту [Обертас К. 2009].

Розпізнати добрих та злих персонажів на її полотнах дуже легко. Добрі – це завжди реальні звірі, навіть якщо художниця зображає вовків, ведмедів чи левів. Зло ж вона показує через згустки негативної енергії, фантастичних темних створінь, які водночас приваблюють і відлякують [Art naive. 2017].

Після поліеміліту її звірі були не надто миролюбними. Хоча їхня хижість – виразні пазурі, зуби, розтулені пащі з висолопленим язиком – перекивалася м'якою пластикою та ліричним декоруванням. Була в них якась дівоча сором'язливість: не лише скромний формат, а й колористика видавали талант, де умовно «народне» борювалося із безумовно індивідуальним [Клочко Д. 2016].

Коли Марію Овксентіївну питали, навіщо вона малює неіснуючих тварин і квіти, вона відповідала: «Навіщо малювати такими, які вони є – вони і так красиві, а я свої малюю на радість людям. Так хочеться, щоб більше людей дивилися малюнки і щоб всім подобалися» [Палінський І. 2012].

Малюючи тварин, Марія Приймаченко наче тим писала давні міфи, казки, легенди. Так, бик, обожнюваний землеробами як символ родючості, пов'язаний з небом, зображений на картині художниці у вигляді засіяної зорями істоти з короною і пишною бородою («Синій бик»). Часто у її творах з'являлися коні і ведмеді – тварини, яких обожнювали наші пращури. На багатьох картинах зображені птахи – це і голуби, що за уявленнями наших предків створили світ, і павичі – персонажі давніх щедрівок, і лелеки – тотемні птахи слов'ян [Палінський І. 2012].

Із 1960-х років, коли цікавість до її композицій у художніх колах Києва не лише повернулася, а й перетворилася на сталу підтримку, матеріальну і комунікаційну, Марія Приймаченко знайшла сили творити не лише у «великому форматі» й на інтенсивному кольоровому тлі. Вона пересилювала ці формати здебільшого надзвичайно сильним, мажорним акордом контрастних кольорів, а також особливим ефектом відірваності від землі, адже її нежанрові композиції існують у абстрактному просторі, де немає поділу на твердь і небо, де все живе не йде чи проростає, а лине, ширяє, переміщається. Зображене існує у безчассі, бо там, де немає тілесної важкості, – немає і поділу на добу чи сезони. Її звірі стають усе виразнішими, усе пластичнішими. Великі зуби, широко розтулені пащеки, висолоплені язика, на кінці яких може бути жало у вигляді мініатюрної квіточки, хвости, де замість китички з'являється риб'яча морда, – художниця не боїться монстрів своєї уяви. Вона з ними грається.

Звір і квітка, птах і рослина, комаха і гад, людські вуса, брови і навіть окуляри – у всьому панують безнастанні симбіоз і перетворення, змішання і перекомбінування. Що далі від правдоподібного, то вільнішою стає її рука, неймовірнішою колористика, складнішими підписи-коментарі [Пилипенко Г. Н. 2016].

Творчість Марії Приймаченко – феномен дивовижного сплаву конкретного мислення, інтуїції, фантазії і підсвідомого. Сюжетні твори майстрині мають виразну спільність з народними картинками, тоді як фантастичні звірі є цілковито витвором її уяви. Серед них – чотириголовий стародавній болотяний звір, болотяний рак, хорун, прус, дикий горботрус, дика волезаха – фіолетові, чорні, сині; сумні, веселі, усміхнені, здивовані. Вони виступають не

лише головними персонажами, але і уособлюють ті чи інші почуття та послання. Укрупнені форми небачених звірів, справжня злива кольорів у поєднанні з орнаментальною розробкою тулуба слугують створенню вражаючого художнього образу: звірі ніби ворухнуться, дихають, ростуть на очах. Усі персонажі «звірної серії» дуже схожі на людей: у них, наче від здивування, вигнуті брови, пухнасті, закручені вії. Найбільше вражають очі, подібні до людських, що начебто то зазирають у душу. Сюди можемо віднести дивовижну силу таких робіт, як «Бичок-третячок» де яскравий образ в червоноястому кольорі з помаранчевими, листоподібними візерунками. Постать зображена на чорному тлі у візерунок, подібний на маленькі червоні квітки. «Гороховий звір» – одна з найвідоміших робіт художниці. На ній зображено звіра, чимось подібного на лева, забарвленого в яскраво червоний колір. Його обличчя оточене гривною, з під якої видну вушка звіра. Погляд його направлений вліво, він є цікавим, щирим і добрим. Лапки звіра закінчені гострими кігтками, в хвіст прямий з круглим кінцем. Постать цього звіра зображена на охристому тлі, нижня середина якого вкрита горохом. «Зелений слон», картина характеризує фантастичного слона, забарвленого у зелений колір, повністю вкритого у різнокольорові квіти. Вуха слона забарвлене у коричневий колір, а на голові звіра знаходиться синя кепка. На спині слона розташований птах з різнокольоровим пір'ям та довгим червоним дзьобом. Фон картини – білий, прикрашений візерунками, які нагадують петриківський розпис. Картина «Лев», написана у 1947 році, також є дуже відомою. Основну увагу глядача привертає лев, який лежить на ліжку, з яскраво розписаними простинями. Тулуб і голова лева забарвлені у помаранчевий колір. Тіло де-не-де вкрите чорними волосинками. В лева темно коричнева густа грива, через яку ледве видно очі, ніс і рот звіра. Складається враження, що цей звір зараз же впаде в сон. Фон картини практично не виділяється, він забарвлений у білий колір.

У зображеннях фантастичних звірів М. Приймаченко можна помітити елементи стародавнього мистецтва. Малюючи їх, майстриня наче писала міфи, казки, легенди. Вона творила свої образи на інтенсивному кольоровому тлі, застосовуючи сильні кольорові контрасти,

а також ефект відірваності від землі. Композиції М. Приймаченко існують у абстрактному просторі, де немає поділу на землю і небо, та у безчасі, де час не ділиться на добу чи сезони. Горизонтальний формат у її картинах використовується, як правило, для оповідальних композицій і зображення послідовного руху, вертикальний – для створення композицій репрезентативних, величних. В цій типології мають місце наступні роботи художниці «Дві синички», «Дика курка у винограді», «Лісова птиця зі своєю дитиною», «Чорна мавпа» та ін.

На перший погляд, є в роботах художниці щось нібито приблизне, наче примітивне. Та, прозирнувши глибше в ці творіння, відчуваєш: це її почерк, її мистецький стиль, бо в нім – її, М. Приймаченко, світобачення й світосприйняття, її світорозуміння [Острів знань. 2014].

Творчість М. Приймаченко здатна викликати асоціації у глядача. Безумовно, головним фактором, що визначає неповторність мистецтва М. Приймаченко, є її рідкісний талант, – саме завдяки своєму натхненному покликанню зуміла вона вловити і висловити інтонацію української культури, донести її теплий і людський тембр [Бондарев. К. 2014].

Марія Приймаченко постійно вчилася у рідної природи. У її картинах знайшли втілення ще язичницькі образи фантастичних чудовиськ і птахів. За цими роботами стоїть велика, різноманітна школа народного мистецтва, багатовікова культура народу. Це ніби згусток емоційних вражень і від казок, і від легенд, і від самого життя. Процес її творчості являє собою феномен дивовижного сплаву конкретного мислення, інтуїції, фантазії і, нарешті, підсвідомого, коли виходять у світ небували, часом химерні образи, вигадливі декоративні композиції, які щедро випромінюють енергію доброти й наївного зачудування світом.

Образи Марії Приймаченко – казкові, фантастичні і чарівні. Її малюнки – наче світ, в якому з надзвичайною мистецькою силою поєдналися народнопісенний лад, ритм і колір, образ і декор. Марія Приймаченко дивовижно об'єднала у своїй творчості малюнок і живопис. Її роботи – це і живописна графіка, і графічний живопис водночас. За типологією картини Приймаченко можна умовно поділити на сюжетні (фігурні), знакові, ритміко-орнаментальні. І все це подано у неймовірно експресивному русі, внутрішній вогненній динаміці. В основі її

робіт лежать фольклорні легенди, народні казки й оповідання. В творах художниці фантастичне – життєве, а реальне – фантастичне. Усе так, як у казці: звірі, дерева, квіти діють, розмовляють, борються за добро й стверджують його, знищуючи зло. Птахів вона створює казковими істотами, часто квіткоподібними, з крилами-вишиванками, химерних форм, небачених обрисів. Проте завжди звірі й птахи в Марії добрі, симпатичні, сонячні [Бондарев. К. 2014].

Малюючи картину за картиною, та через інші твори геніальна художниця створила власний мистецький стиль, в межах якого нескінченні варіанти декоративних, орнаментальних, жанрових і пейзажних композицій з квітами, птахами та звірами. Високо розвинуте чуття композиції проявляється у Марії Приймаченко і в її ставленні до формату творів. Горизонтальний формат іде у неї, як правило, для оповідальних композицій, для зображення послідовного руху. Вертикальний формат слугує для створення композицій репрезентативних, величних. Крім того, на зміну білому тлу творів 1930-х років у 1960-ті роки прийшло кольорове [Палінський І. 2012].

У мистецькому арсеналі Марії Приймаченко немає «професійних хитроців»: вона малювала на звичайному ватмані пензлями фабричного виготовлення, використовує гуаш, акварель. Перевагу віддавала гуаші, бо саме ця фарба дає соковиту, щільну декоративно виразну пляму з чітким силуетом. Художниця спочатку вела лінію олівцем, якимсь недбало, «по-дитячому» окреслювала контури зображення, але потім упевнено, вправно клала колір, якому приділяла дуже багато уваги – рідко використовувала напівтони, змішувала фарби. Її приваблювали виразні відтінки, які додавали фантастичним персонажам полотен реалістичності, енергії. Так, мистецтвознавці стверджують, що колір на картинах Марії Приймаченко пульсує, живе окремим життям, задаючи своєрідні частоти, на яких глядач сприймає побачене.

Інколи твори Марії Приймаченко буквально приголомшують глядача якоюсь чаклунською привабливістю барв. Їхні кольори то сяють таємничою глибиною емалі, то сліпуче спалахнуть золотом, то бризнуть небувалою синню ультрамарину. Естетичний вплив творів геніальної художниці часто залежить від невловимих нюансів, що майже не підлягають ні науковому аналізу, ні вислову. Проте незмінними

залишаються світ образів і доведене до віртуозності поєднання пластики ліній та повнозвучності кольорів [Бондарев. К. 2014].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Зображення тварин, звірів було особливою темою творчості Марії Приймаченко. Малюючи тварин, вона наче писала давні міфи, казки, легенди. Фантастичні звірі на картинах художниці виступають не лише головними персонажами – вони уособлюють почуття та послання, які художниця хотіла донести іншим. Персонажі «звіриної серії» дуже схожі на людей: у них вигнуті наче від здивування брови, пухнасті закручені вії, погляд виражає думки. Найбільше вражають очі, подібні до людських – вони начебто то зазирають у душу глядачеві, то приховують щось.

Образи Марії Приймаченко – казкові, фантастичні і чарівні. Її малюнки – наче світ, в якому з надзвичайною мистецькою силою поєдналися народнопісенний лад, ритм і колір, образ і декор.

Твори Марії Приймаченко буквально приголомшують глядача якоюсь чаклунською привабливістю барв. Їхні кольори то сяють таємничою глибиною емалі, то сліпуче спалахнуть золотом, то бризнуть небувалою синню ультрамарину. Естетичний вплив творів геніальної художниці часто залежить від невлесних нюансів, що майже не підлягають ні науковому аналізу, ні вислову. Проте незмінними залишаються світ образів і доведене до віртуозності поєднання пластики ліній та повнозвучності кольорів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Басараб О. Фантастичні звірі Марії Приймаченко та де їх шукати. Mixarium. 2017. 9 січ. URL: <https://mixarium.wordpress.com> (дата звернення 3.11.2020).
2. Бондарев. К. Творчість Марії Приймаченко. 2014. URL: <http://www.bondarev.com.ua>. (дата звернення 13.07.2021).
3. Дивосвіт творчості Марії Приймаченко. 2011. 9 лют. URL: <http://zik.ua/news>. (дата звернення 13.03.2021).
4. Казковий, фантастичний і чарівний світ Марії Приймаченко. Острів знань. 2014. URL: <http://tsikave.ostriv.in.ua/publication/code> (дата звернення 3.11.2020).
5. Клочко Д. Загадки екзотичних звірів Марії Приймаченко. Українська правда. 2016. URL: <https://life.pravda.com.ua>. (дата звернення 3.10.2020).
6. Марія Приймаченко. Казковий, фантастичний і чарівний світ. – 2015. URL: <http://mariyaprymachenko.blogspot.com>. (дата звернення 10.01.2021).
7. Марія Приймаченко. Сильні українки. URL: <http://ukrainki.kanalukraina.tv/ua/prymachenko>. (дата звернення 5.07.2021).
8. Мурашко М. Засоби художньої виразності живопису Марії Приймаченко. URL: <http://storage.library.opu.ua>. (дата звернення 17.11.2020).
9. Обертас К. Незбагненна Марія Приймаченко. 2009. URL: <http://slovo.co.ua>. (дата звернення 30.10.2020).
10. Палінський І. Марія Приймаченко. Український живопис. 2012. URL: <http://ukrmystetstvo.blogspot.com>. (дата звернення 30.11.2020).
11. Пилипенко Г. Неосяжне Марії Приймаченко. *Урядовий кур'єр*. 2016. 25 лют. URL: <https://ukurier.gov.ua>. (дата звернення 8.03.2021).
12. Приймаченко Марія Овксентіївна. Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення 3.11.2020).
13. Сім речей, які варто знати про картини Марії Приймаченко. Art naïve. 2017. 15 серп. URL: <https://bit.ua>. (дата звернення 13.07.2021).
14. Фантастичні звірі, що розбіглись світом. Чому картини Марії Приймаченко справді круті. URL: https://zaxid.net/statti_tag50974/. (дата звернення 10. 07.2021).

REFERENCES:

1. Basarab O. Fantastychni zviri Marii Pryimachenko ta de yikh shukaty. Mixarium. 2017. 9 sich. URL: <https://mixarium.wordpress.com> (data zvernennia 3.11.2020).
2. Bondarev. K. Tvorchist Marii Pryimachenko. 2014. URL: <http://www.bondarev.com.ua>. (data zvernennia 13.07.2021).
3. Dyvosvit tvorchoosti Marii Pryimachenko. 2011. 9 liut. URL: <http://zik.ua/news>. (data zvernennia 13.03.2021).
4. Kazkovyi, fantastychnyi i charivnyi svit Marii Pryimachenko. Ostriv znan. –2014. URL: <http://tsikave.ostriv.in.ua/publication/code> (data zvernennia 3.11.2020).

5. Klochko D. Zahadky ekzotychnykh zviriv Marii Pryimachenko. Ukrainska pravda. 2016. URL: <https://life.pravda.com.ua>. (data zvernennia 3.10.2020).
6. Mariia Pryimachenko. Kazkovi, fantastychni i charivnyi svit. – 2015. URL: <http://mariyaprymachenko.blogspot.com>. (data zvernennia 10.01.2021).
7. Mariia Pryimachenko. Sylni ukrainky. URL: <http://ukrainki.kanalukraina.tv/ua/prymachenko>. (data zvernennia 5.07.2021).
8. Murashko M. Zasoby khudozhnoi vyraznosti zhyvopysu Marii Pryimachenko. URL: <http://storage.library.opu.ua>. (data zvernennia 17.11.2020).
9. Obertas K. Nezbahnenna Mariia Pryimachenko. 2009. URL: <http://slovo.co.ua>. (data zvernennia 30.10.2020).
10. Palinskyi I. Mariia Pryimachenko. Ukrainskyi zhyvopys. 2012. URL: <http://ukrmystetstvo.blogspot.com>. (data zvernennia 30.11.2020).
11. Pylypenko H. Neosiazhne Marii Pryimachenko. Uriadovyi kurier. 2016. 25 liut. URL: <https://ukurier.gov.ua>. (data zvernennia 8.03.2021).
12. Pryimachenko Mariia Ovsentiivna. Vikipediia. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (data zvernennia 3.11.2020).
13. Sim rechei, yaki varto znaty pro kartyny Marii Pryimachenko. Art naive. 2017. 15 serp. URL: <https://bit.ua>. (data zvernennia 13.07.2021).
14. Fantastychni zviri, shcho rozbihlys svitom. Chomu kartyny Marii Pryimachenko spravdi kruti. URL: https://zaxid.net/statti_tag50974/. (data zvernennia 10. 07.2021).

УДК 745:748

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-2>

Михайло БОКОТЕЙ

старший викладач кафедри художнього скла, Львівська національна академія мистецтв, вул. Кубійовича, 38, м. Львів, 79011

ORCID: 0000-0001-6186-5700

Бібліографічний опис статті: Бокотей, М. (2021). Дизайн гутного скла: способи декорування кольоровими склопорошками. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 10–15, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-2>

ДИЗАЙН ГУТНОГО СКЛА: СПОСОБИ ДЕКОРУВАННЯ КОЛЬОРОВИМИ СКЛОПОРОШКАМИ

У статті описано один з найпопулярніших у світі та майже невідомий у вітчизняному скловиробництві спосіб декорування гутних виробів кольоровими порошками. Подано основні властивості та якості склопорошків, умови їх використання та зберігання, принципи взаємодії та методи застосування. На основі продуктів трьох виробників склопорошків запропоновано декілька способів декорування гутних виробів. При цьому запропоновані методи не вимагають затрати часу і ресурсів, а відтак їх раціонально застосовувати у промисловому виробництві. На прикладі декількох зразків одного з українських склопідприємств, виконаних із застосуванням кольорових порошків, подано детальний опис певних поширених технік.

Ключові слова: дизайн гутного скла, декоративно-прикладне мистецтво, техніки декорування гутного скла, кольорова фрита та склопорошки.

Mykhaylo BOKOTEY

senior lecturer of Glass Art Department, Lviv National Academy of Arts, street Kubiyovycha, 38, Lviv, 79011

ORCID: 0000-0001-6186-5700

To cite this article: Bokotey, M. (2021). Dyzain hutnoho skla: sposoby dekoruvannia kolorovymy skloporoshkamy [Blown glass design: decoration methods with colour powders]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 10–15, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-2>

BLOWN GLASS DESIGN: DECORATION METHODS WITH COLOUR POWDERS

The article describes one of the most popular in the world and almost unknown in the domestic glass manufacturing method of blown glass decoration with colour powders. The basic properties, conditions of use and storage, interaction principles and methods of application are highlighted in the article. Several ways of decorating of blown glass pieces, based on the three glass powder manufacturer products are proposed. Proposed methods are efficient for industrial production as far as they are not resourceful and time-consuming. The detailed description of several common techniques with colored powders used by the Ukrainian Galician Glass factory is presented as exemplified by several its patterns.

Key words: blown glass design, decorative and applied arts, blown glass decoration techniques, colored frits and powders.

Постановка проблеми. Сьогодні неможливо уявити наш побут, інтер'єр житла чи громадського приміщення без наявності художньо опрацьованого скла. Людина давно винайшла скло, поставила його собі на службу і впродовж віків удосконалює технологію його виготовлення, художньо збагачує форми та розширює асортимент виробів. Хоча основні принципи декорування та обробки гутного скла майже не змінювались упродовж двох тисячоліть, техніч-

ний прогрес ХХ – ХХІ ст. не міг не вплинути і на цю галузь. Одним з небагатьох новаторств, які широко увійшли у промислове виробництво гутного скла у світі є використання скляних порошків для забарвлення та декорування скловиробів. Для української традиційної гуті застосування кольорових склопорошків є цілком непритаманним. Історично склалось, що колір накладався виключно з використанням цапф або безпосередньо з горшкової печі. Така

техніка забарвлення використовувалась фактично до кінця ХХ ст., тоді як у світі склопошки займали чільне місце у промисловому виробництві гутної продукції.

Аналіз досліджень. Серед міжнародних видань по темі дизайну гутного скла публікувались матеріали у чеському журналі Глас Рев'ю («Glass Review») та німецькому Ноес Глас (Neues Glas). Особливої уваги заслуговує наукова робота російського мистецтвознавця Людмили Казакової «Художнє скло ХХ ст. Основні тенденції. Провідні майстри. Світовий процес студійного руху» [1]. У завдання автора входило визначення таких нових понять, як «рух студійного скла», «склопластика», «об'ємно-просторовий об'єкт», так зване «ландшафтне» скло. По даній темі існують публікації, присвячені окремим провідним майстрам, а також статті у періодичних виданнях «Czechoslovak Glass Review», «Craft and Arts», «Umeni a remesla» та ін. Важливим джерелом з 1970-х років є каталоги великих міжнародних бієнале, щорічних конференцій Міжнародної асоціації художників скла (Glass Art Society), які висвітлюють проблеми студійного руху в різних його аспектах – технологія, естетика, оцінка ринку, освіта т.і. Серед найвідоміших джерел, присвячених тематиці виробництва українського гутного скла, дослідження Ф. Петрякової [2], В. Рожанківського [4]. Першокласний ілюстративний матеріал зібраний у альбомі Ф. Петрякової «Сучасне українське художнє скло» [3]. У дослідженні О. Сом-Сердюкової [5] широко висвітлена проблема виключно у контексті діяльності Київського заводу художнього скла, а у роботі Ф. Черняка [6] зібрано матеріал щодо Львівської школи гутництва. Щодо технології декорування гутних скловиробів упродовж останніх десятиліть були опубліковані дослідження А. Бокотея, Ф. Черняка, Ю. Угриня, Л. Бек та М. Лосик. Проте, незважаючи на доволі значну джерельну базу, яка торкається тематики декорування гутного скла, питання застосування кольорових склопорошків при розробці зразків для промислового скловиробництва залишилось поза межами досліджень.

Мета статті – представлення до уваги вітчизняних дизайнерів та художників-склярів доволі поширеного у світі та не до кінця вивченого в Україні методу декорування гутних виробів кольоровими склопорошками.

Виклад основного матеріалу. Гутне скло – термін, який важко приналежити виключно до однієї сфери діяльності людини – це поняття має своє застосування у мистецтві, у промисловості, у науці і техніці. Гутне скло – це напрямок скловиробничої промисловості, у якій виробничий процес не може функціонувати без залучення фахівців одразу декількох спеціальностей: майстра-гутника, технолога та художника-дизайнера. Це галузь, де незважаючи на понад чотири тисячі років історії, майже не змінилась технологія, а водночас існує незліченна кількість технік, способів, прийомів і можливостей для експерименту, нових відкриттів. Дане дослідження торкається одного зі способів забарвлення та декорування виробів гутного скла – застосування скляних кольорових порошків. Вперше у зразках українського скловиробничого підприємства порошки появились наприкінці 90-х років минулого століття, на склозаводі «Фірма Старт», де виконувалось замовлення для голандської торгової марки. Щоправда, це були переважно одноколірні вироби, де відсутня складність декору, а порошок накладався максимально двома окремими шарами почергово. Значно ширшого застосування склопорошки отримали на підприємстві «Компанія «Галицьке скло»». Результатом співпраці власника підприємства з організаторами 8 Міжнародного симпозиуму гутного скла у Львові у жовтні 2010 р. став приїзд литовських художників Вігантаса Пауляускаса, Річардаса Пеляцкаса та директора Вільнюського склозаводу Вітаса Уляцкаса, які упродовж двох місяців працювали над створенням нової колекції Компанії «Галицьке скло»». Поряд з виконанням зразків гутної продукції проводилась робота над удосконаленням технологічного процесу та якості готових виробів. Художниками було створено понад 50 композицій, які переважно складались з 3-5 досить простих утилітарно-декоративних форм з доволі складним внутрішнім декором. Колекція повністю відрізнялась від традиційних для української гутки зразків і була виконана із застосуванням в декоруванні кольорових порошків. Нова колекція була виставлена на ярмарку у м. Франкфурт (Німеччина), високо оцінена фахівцями, а підприємство отримало значну кількість замовлень. Причиною цього було також те, що упродовж 2001–2008 рр. Вільнюський склозавод

успішно реалізував на ринку подібну продукцію, а після припинення роботи у 2008 р. його постійні клієнти залишилися без джерела постачання. «Вакантне місце» мала можливість зайняти «Компанія «Галицьке скло»». Незважаючи на те, що колекція була запроектована литовськими дизайнерами, зразки продукції з серії 2011 р. «Компанії «Галицьке скло» в даному науковому дослідженні відносимо до українського гутного скла, оскільки виробу були брендovanі українським скловиробником і представляли на міжнародному ринку українську компанію. Безперечно, основні формотворчі і технологічні засоби, застосовані в колекції мали характер прибалтійської школи: стриманість декору, пастельна колористична гама, відсутність зовнішніх наліпів, перевага елементарних форм. Принцип створення колекції полягав у проектуванні композицій, які складались з різної форми об'єктів з однаковим декором. Формами, які найчастіше використовувались у кожній композиції були: висока ваза, миска (тзв. «макітра»), куля, тарілка. Це – мінімальний комплект, проте окремі елементи могли повторюватись в інших формах і розмірах. Треба підкреслити, що саме такий метод формування колекції заслуговує особливої уваги, оскільки виробник пропонує замовнику надзвичайно широку палітру еталонів. Обираючи окреслений декор, клієнт може замовити його у визначеній формі з іншої композиції. Саме цей принцип активно використовувався замовниками, оскільки кожен дбав про ексклюзивність власного асортименту. У способі нанесення внутрішнього декору (декілька накладів на 2-3 банку) дизайнери керувались технологічною простотою, що давало можливість скоротити час на ливо цього дотримуватись у випадку з порошками, які входять у реакцію. Водночас, цікаво, що змішування порошоків також має право на існування і застосовується в технологічному процесі. У випадку дрібної пудри, дуже ретельне змішування двох порошоків різного кольору дає можливість отримати третій колір. Контейнери з порошками повинні зберігатись у сухому приміщенні. Пудри дрібної фракції дуже піддатливі на втягування вологи. Хоча це не вплине на основні властивості порошку, під дією вологи він збивається у грудки і нерівномірно набирається на гарячу заготовку. У цьому випадку порошок слід добре просушити та роз-

бити грудки або пересіяти через сито. Необхідно також максимально обережно поводитись при заплавленні заготовки з накладеним порошком у скловарній печі, а не у вікні кухні. Порошок, який свіжо нанесений на заготовку може впасти у скломасу і забруднити її, тому майстер повинен враховувати, що прогрівання заготовки повинно відбуватись поступово, спочатку на порозі печі, а лише згодом глибше. Прогрівати порошок при цьому варто максимально коротко, щоб уникнути небажаного прогоряння та утворення бульбашок при наступному наборі. Слід зазначити, що кольорові порошки, нанесені назовні заготовки або банки зазвичай гірше чіпляються, тому варто уникати, наприклад, накладання ободків на шийці вази або інших декорів з порошком на поверхні. Дуже обережно треба також поводитись з перенесенням заготовки із зовнішнім порошком на ліпку. У цьому випадку варто або не посипати місце причеплення ліпки, або накласти додатковий наліп з гарячого прозорого скла. Це стосується не всіх порошоків, але дрібнодисперсні пудри зазвичай мають таку властивість, тому перед застосуванням варто зробити пробу. Декілька важливих загальних технологічних прийомів, які застосовуються у техніці забарвлення порошками. Заготовка, на яку плануємо накласти кольоровий порошок повинна бути максимально гарячою. Чим гарячіше скло, тим краще до нього чіпляється порошок. Це особливо важливо при застосуванні фрит грубої фракції. Якщо техніка декорування дозволяє, бажано порошок накладати безпосередньо на гарячу скломасу, тільки набрану з печі. В залежності від дисперсії порошку колір може надаватись рівномірно або фактурно. Зазвичай, дрібнозернисті порошки (тзв. «пудри») забарвлюють рівномірно, майже нічим не відрізняючись від цапф. При цьому важливу роль відіграє спосіб накладання порошку та кількість повторювань. Від товщини набраного порошку залежить інтенсивність кольору. Покриття заготовки декількома шарами склопорошків підряд має свої нюанси, які потрібно знати та враховувати, оскільки заплавлення другого шару порошку може спричинити прогоряння, появу дір та бульбашок при наступному наборі. Деякі порошки можуть навіть спливати один з одного, хоча це трапляється рідко. Звичайно ж, ці недоліки можна також

використовувати як спосіб декорування, якщо володіти прийомом. Застосування сульфід-цинкового склопорошку. Мабуть, для кожного скляра на пост-радянському просторі сульфід-цинкове скло можна дорівняти до білила у палітрі живописця. Та у техніці, описаній у даному дослідженні є також своя специфіка застосування білого порошку. Перш за все, потрібно мінімально нагрівати заготовку з нанесеним сульфід-цинковим порошком, оскільки пудра має властивість перегорати і покриватись пухірцями при накладанні наступного шару. виробу має біле забарвлення. У випадку вази, наприклад, недосипане денце може мати неестетичний вигляд і вважатися браком. Методи нанесення кольору з використанням кольорових порошків. Найчастіше використовуються три методи нанесення кольору на заготовку: вмочування, посипання, прокатування. Вмочування полягає у зануренні гарячої заготовки у посудині з порошком. Склоча повинна бути максимально гарячою, трубка декілька разів ретельно замочується у склопорошок. Цей метод найчастіше використовується для забарвлення шпінки. Банка та основа, натомість, забарвлюється методом посипання: гарячу заготовку посипається порошком, набраним у ситко, при цьому під виробом повинна стояти посудина, у яку збирається порошок, який не пристав до скла. Кількість вмочувань та посипань залежить від потрібного насичення кольору, але зазвичай це повторюється тричі. За останнім разом для рівномірного накладання кольору бажано заготовку «пробуксувати» у порошок. Третій метод нанесення полягає у прокатуванні заготовки по поверхні робочого столу, на якому викладений порошком готовий рисунок. У цьому випадку слід враховувати, що є лише одна можливість прокатати банку, а тому порошок повинно бути викладено достатньо багато, а заготовка має бути максимально гаряча та відповідати по розміру. У цьому разі банку можна витягнути у циліндричну форму, щоб заповнити якомога більшу поверхню, а згодом звести для подальшого набору і формування. Цікавим може бути ще один метод, який не вдасться застосувати у випадку з цапфами: засипання порошку у внутрішню порожнину готової сформованої і відкритої банки. Реагування склопорошків. Так як і у випадку з кольором з цапфи чи безпосередньо з печі, багато

порошків при дотиканні входять в хімічну реакцію, що є наслідком утворення нових солей. Це особливо важливо враховувати при змішуванні порошків, безпосередньому перекриванні шарів чи стикуванні накладів. Деякі комбінації кольорів, які реагують можуть мати неестетичний та небажаний результат, а певні створюють цілком привабливий ефект і при вмілому використанні можуть бути застосовані для декорування скловиробів. Багато реакцій відбувається при змішуванні сульфід-цинкового скла з іншими. Наприклад, при стикуванні може утворюватись третій колір (переважно темний до чорного), змінюватись фактура (бульбашки, розводи); при перекриванні одного шару іншим методом посипання можуть утворюватись треті кольори (білий V034 з блакитним V020 дає переливистий охристий, білий V034 з салативим 5770 – насичений темнозелений). Застосування шпінки з кольорами, які реагують між собою. При вмілому використанні реакцій склопорошків можна вдало створювати неочікувані декори. Наприклад, шпінка не відрізняється від підкладу того ж кольору, але якщо додатково нанесено наклад з порошку, який реагує, то шпінка на ньому буде виділятися, а на решті поверхні пропадати. Подібного ефекту можна досягати з кольорами, які при реакції утворюють третій. Таким чином одна шпінка може мати різний колір. Використання шпінки з кольором на одній стороні. Шпінка, вмочена у кольоровий порошок з одного боку і накладена хаотичним рухом на банку надає ефекту з аквельними переливами та розтяжками. Цей метод вдало використовується також, якщо підкладом слугує колір, який входить в реакцію. При таких завданнях необхідно враховувати кількість вмочувань заготовки у колір. При певних порошках достатньо одного разу, а деякі вимагають щільнішого насичення. Наприклад, салативий колір виробника «Преціоза орнела» (5770) реагує з сульфід-цинковим склом в різній мірі, в залежності від насичення покриття. При одношаровому покритті зеленим на зовнішній поверхні білого, внаслідок реакції утворюється глибокий темнозелений. При покритті тричі і більше поступово відновлюється салативий відтінок. Заготовку необхідно дуже ретельно і послідовно покривати порошком, тому що на готовому виробі будуть помітні пробіли. Це особливо стосується

т.зв. «стопки» на банці, коли внутрішня поверхня Використання кераки для декорування. Різноманітної форми кераки особливо охоче використовувались при формуванні та декоруванні продукції українських гут упродовж століть. Проте, нижче описаний спосіб поєднання цього інструменту зі скляними порошками скоріш нагадує техніку, яку використовували венеційські майстри для декорування склониткою. Гарячий набір формується у кераку як заготовка для шпінкування. Виконана заготовка замочується і прокручується у склопорошку таким чином, щоб пудра заповнила сформовані пази. Наступним кроком з допомогою мокрої ганчірки, паперу або дерев'яного шпателя стирається порошок, що приклеївся на зовнішній поверхні. Розігрітою та відповідно підготовленою заготовкою наноситься необхідної форми шпінковка: подовгасті полоси, плями, спіралі та ін. Знову ж, цікавого ефекту досягається у випадку використання порошків, котрі входять у реакцію. Використання фактури для накладів, приготовлених заздалегідь. Декорування скловиробів з попередньо виконаними заготовками може часто не відповідати виробничим потребам і суттєво збільшувати час на виконання виробу, а відтак підвищувати його вартість і знижувати економічну доцільність. Проте запропонований нижче спосіб відкриває цілий спектр можливостей, які досягаються з мінімальними затратами часу та зусиль. Фактурна або плоска поверхня посипається відповідним порошком, або декількома, на порошок наливається скломаса бажаної форми та розміру. Заготовка накладається на банку. При цьому декор буде змінюватись в залежності від того чи заготовку накладати порошком всередину, чи назовні. Місцеве декорування. При потребі порошок можна накладати на окремі обмежені поверхні банки. Так наприклад, якщо є необхідність зробити розтяжку кольору лише згори вази, посипаємо банку біля набеля, знизу – від набеля. До нанесення більш конкретних ліній, полос, плям з чіткими краями можна використовувати допоміжні інструменти, трафарети. Декорування прозорим склом на поверхні порошка. Деякі порошки міняють колір і фактуру при нанесенні на них шпінковки або накладів з прозорого скла. Переважно такі кольори отримують світлішого забарвлення, що супроводжується своєрідним ефектом акварельної

розмитості. Декорування склопорошками на зовнішньому наборі. Порошок, нанесений на зовнішній набір виробу надає йому матової фактури, яка часто набуває перламутрового полиску. Цей вид декору слід обережно використовувати з декількох причин: технічно – поверхня виробу більш піддатна на подряпини та налипання піску в печі відпалу; естетично – при повному перекритті поверхні порошком на зовнішньому накладі, виріб скоріш нагадуватиме кераміку, ніж скло. Проте, це також при необхідності може слугувати. Цікавого ефекту можна досягти, якщо на зовнішній набір, посипаний порошком, нанести шпінковку з безбарвного скла. Створення докладного рисунка. Можливо, цей спосіб не варто застосовувати у промисловому виробництві, оскільки він вимагає тривалої попередньої підготовки, але доволі часто його застосовують художники у всьому світі для виконання творчих робіт. Дякуючи цьому методу декорування, світова спільнота пошановувачів художнього скла добре знайома з творчістю Ервіна Ейша (Erwin Eisch), Німеччина, Вільяма Моріса (William Morris), США, Сігрун Олаф Ейнарсдоттір (Sigrun Olaf Einarsdottir), Ісландія та багатьох інших. В техніці литва цей метод досконало опрацював шведський корифей художнього скла, один із головних дизайнерів підприємства «Коста Бода», Бертіл Валлієн (Bertil Vallien). Мова йде, звичайно, про нанесення чіткого рисунка на поверхню виробу з допомогою викладеного порошками на стільниці зображення. Техніка вимагає надзвичайно прецизійного та обережного перенесення (накатування) порошку на гарячу банку та подальшого формування виробу. Ці дослідження зроблені на основі власного досвіду автора та мають загальний характер. Результати застосування кольорових порошків у декоруванні скловиробів можуть суттєво відрізнитись в залежності від багатьох факторів, включаючи тип використовуваного газу (тобто пропан або природний газ), виду скломаси, печі, пальника, печі для відпалу (газ або електричний), послідовності нагрівання та охолодження. Відмінний результат можуть давати також порошки інших виробників, а навіть виконані у різних партіях того ж виробника, у тому числі за кольоровими ознаками.

Висновки. Робота з кольоровими склопорошками дає надзвичайно широкий спектр

можливостей до експериментування та творчих пошуків. У статті подано лише декілька способів декорування, які широко використовуються на виробництві та мають раціональне застосування. Новий та, мабуть, недостатньо оцінений українськими художниками спосіб деко-

рування має право на розвиток у вітчизняній склопромисловості, коли та повстане з попелу. Треба вірити, що такі повстане, а тоді доведеться дуже швидко наздоганяти час і технології, які використовуються у світі вже десятиліттями, а ми про них лише чули.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Казакова Л. Художественное стекло XX в.: основные тенденции, ведущие мастера. К проблеме мирового студийного движения. Москва : Пинакотека, 2007. 272 с.
2. Петрякова Ф. Українське гутне скло. Фаїна Петрякова. Київ : Наук. думка, 1975. 160 с.
3. Петрякова Ф. Сучасне українське художнє скло. Київ : Мистецтво, 1980. 202 с.
4. Рожанківський В. Українське художнє скло. Київ : Вид. АН УРСР, 1959. 151 с.
5. Сом-Сердюкова О. Тенденції розвитку київської школи художнього скла 1950-х – 1990-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / Олена Сом-Сердюкова ; Львів. акад. мистецтв. Львів, 2000. 18 с.
6. Черняк Ф. Львівське гутне скло другої половини XX століття / Ф. Черняк. Львів, 2006. С. 8–51.
7. Энтелис Ф. Формование и горячее декорирование стекла : учебное пособие. Ленинград : Ленингр. инж.-строит. ин-т, 1982. 140 с.
8. Farbglasshutte Reichenbach GmbH. URL: <http://www.farbglass.de/en/index-en.php>
9. Preciosa Ornela A.S. URL: <http://preciosa-ornela.com>.

REFERENCES:

1. Kazakova L. Khudozhestvennoye steklo XX v.: osnovnyye tendencii, vedushchie мастера. K probleme mirovogo studijnogo dvizhenia. Moscow : Pinakoteka, 2007. 272 s.
2. Petriakova F. Ukrainske hutne sklo. Kyiv : Nauk. dumka, 1975. 160 P.
3. Petriakova F. Suchasne ukrainske sklo. Kyiv : Mystectvo, 1980. 202 P.
4. Rozhankivskiy V. Ukrainske khudozhnie sklo. Kyiv : Vyd. AN URSSR, 1959. 151 p.
5. Som-Serdiukova O. Tendencii rozvytku kyivskoi shkoly khudozhnioho skla 1950–1990 rokiv : avtoref. dys. ... kand. mystectvoznastva : 17.00.06 / Olena Som-Serdiukova ; Lviv. akad. mystectv. L., 2000. 18 p.
6. Cherniak F. Lvivske hutne sklo druhoi polovyny XX stolittia. Lviv, 2006. S. 8–51.
7. Entelis F. S. Formovaniye i goriachee dekorirovaniye stekla : uchebnoje posobije. Leningrad : Leningr. inzh.-stroit. in-t, 1982. 140 s.
8. Farbglasshutte Reichenbach GmbH. <http://www.farbglass.de/en/index-en.php>
9. Preciosa Ornela A.S. UR: <http://preciosa-ornela.com>

УДК 793.3: 316.733

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-3>

Вікторія ГОЛОВЕЙ

доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-8224-5970

Бібліографічний опис статті: Головей, В. (2021). Танець у міфоритуальному континуумі: культурно-антропологічний аспект. *Fine Arts and Cultural Studies*, 1, 16–23, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-3>

**ТАНЕЦЬ У МІФО-РИТУАЛЬНОМУ КОНТИНУУМІ:
КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

На сучасному етапі розвитку хореографічної культури прослідковується тенденція до синтезу елементів модерної хореографії і традиційного (стародавнього, архаїчного) танцю. В цьому контексті актуалізуються дослідження танцю в його історико-культурному становленні, в його генетичних зв'язках із ритуалом, міфом, сакральним досвідом людини.

Мета статті – культурно-антропологічний аналіз танцю в структурі міфо-ритуального континууму.

Спираючись на методологічний апарат культурної антропології, танець досліджується не тільки як різновид мистецтва, а передусім як багатогранний культурний феномен, в якому органічно поєднуються природне і культурне, тілесне і духовно-чуттєве, традиція і новація, сакральне і профанне. Обґрунтовується припущення, що танець був не тільки складовою міфо-ритуального континууму, але і його структуроутворюючим елементом. Визначено, що основною функцією танцю в структурі міфо-ритуального континууму є образно-пластична репрезентація людського світовідношення та сакралізованої людської тілесності.

У висновку зазначається, що в процесі свого історичного становлення танець формувався як важливий структурний елемент міфо-ритуального континууму. Більше того, танець був не тільки складовою цього континууму, а елементом, який визначав його структуру. Він сполучав міф і ритуал, трансформуючи фізичний часо-во-просторовий континуум у символічний – міфо-ритуальний. Такий танець репрезентував уявлення людини про сакральне і водночас був способом особливої образно-пластичної комунікації між людиною і священним. Отже, основна функція танцю в структурі міфо-ритуального континууму – образно-пластична репрезентація людського світовідношення та сакралізованої людської тілесності як символічного аналога священного світу-космосу. Ця домінуюча функція обумовлює особливості інших функцій танцю, як от: ритуально-магічної, комунікативної, наративної, соціально-інтегративної, повчальної, катарсичної тощо.

Ключові слова: танець, міф, ритуал, міфо-ритуальний континуум, культурна антропологія, традиційна культура, сакральне.

Viktorija GOLOVEI

Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Cultural Studies in Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-8224-5970

To cite this article: Golovei, V. (2021). Tanets u mifo-rytualnomu kontynuumi: kulturno-antropologichnyi aspekt [Dance on a Continuum of Myth and Ritual: Cultural and Anthropological Aspects]. *Fine Arts and Cultural Studies*, 1, 16–23, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-3>

**DANCE ON A CONTINUUM OF MYTH AND RITUAL:
CULTURAL AND ANTHROPOLOGICAL ASPECTS**

At the present stage of choreographic culture development a tendency to synthesize elements of modern choreography and traditional (ancient, archaic) dance can be observed. In this context, the study of dance is actualized in its historical and cultural formation, in its genetic connections with ritual, myth, and sacred human experience.

The aim of the article is to conduct a cultural and anthropological analysis of dance in the structure of the mytho-ritual continuum.

Being based on the methodological apparatus of cultural anthropology, dance is studied not only as a kind of art, but primarily as a multifaceted cultural phenomenon, which integrally combines natural and cultural, physical and spiritual, tradition

and innovation, the sacred and the profane. It is assumed that dance was not only a component of the mytho-ritual continuum, but also was its structure-forming element. It was determined that the main function of dance in the structure of the mytho-ritual continuum is the figurative-plastic representation of the human worldview and the sacralized human corporeality.

In conclusion to the article it is noted that in the process of its historical formation dance was being formed as an important structural element of the mytho-ritual continuum. Moreover, dance was not only a component of this continuum, but the element that determines its structure. It was the link between the myth and the ritual, which transformed the physical space-time continuum into a symbolic, mytho-ritual one. Such a dance represented the idea of man about the sacred and at the same time it was a way of special figurative-plastic communication between man and the sacred (totem animals, ancestral spirits, gods, etc.). The main function of dance in the structure of the mytho-ritual continuum is considered to be the figurative representation of the human worldview and of the sacralized human corporeality as a symbolic counterpart of the sacred universe. This dominant function determines the peculiarities of the other functions of dance, such as: ritual and magical, communicative, narrative, integrative, edifying, cathartic, etc.

Key words: dance, myth, ritual, mytho-ritual continuum, cultural anthropology, traditional culture, the sacred.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку хореографічної культури прослідковується тенденція до синтезу елементів модерної хореографії і традиційного (стародавнього, архаїчного) танцю. Зростає інтерес до вивчення символічного значення танцювальних рухів як виражальних форм репрезентації людського світовідношення в контексті культурно-історичного розвитку. Танець все частіше розглядається не тільки як різновид мистецтва, але і як багатогранний культурний феномен, в якому органічно поєднуються природне і культурне, тілесне і духовно-чуттєве, традиція і новація, сакральне і профанне. В цьому контексті актуалізуються дослідження танцю в його історико-культурному становленні, в його генетичних зв'язках із ритуалом, міфом, сакральним досвідом людини. Такі дослідження сприятимуть глибшому розумінню як історичного розвитку танцю, так і трансформацій танцювальних традицій в сучасному крос-культурному просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми історичного становлення танцю в контексті традиційної культури висвітлюють Е. Корольова, В. Волчукова, Л. Цветкова та ін. Поєднання традиційного та інноваційного в сучасній хореографії вивчають Ю. Басич, М. Погребняк, Л. Хоцяновська. Дослідниця О. Лиманська (2015) розглядає теорії походження сакрального танцю й ритуальні витоки українського традиційного танцю в контексті формування української обрядової культури. Мистецтвознавиця К. Кіндер (2020, 2021) аналізує семантичний аспект пластичного образотворення в первісному танці а також сакральну символіку у прадавніх танцях-посвяченнях. Західні дослідники А. Грау (Grau, 2001), Дж. Ханна (Hanna, 2004), Н. Стандерт (Standaert, 2021) приділяють увагу вивченню

ритуальних танців різних культурних традицій та їх інтерпретації в сучасній хореографії. Огляд наукових публікацій засвідчує, що ця проблематика викликає значний інтерес і в зарубіжних, і в українських науковців; переважна більшість досліджень присвячена мистецтвознавчому аспекту, водночас залишається малодослідженим культурно-антропологічний аспект історичного становлення танцю як репрезентації сакрального світовідношення людини в міфоруитуальному континуумі.

Метою статті є культурно-антропологічний аналіз танцю в структурі міфоруитуального континууму.

Виклад основного матеріалу. Культурно-антропологічний підхід передбачає вивчення феноменів культури в їх історичному становленні та взаємозв'язку, в кореляції культурних форм із життєвим світом людини. Особлива увага приділяється таким засадничим символічним формам культури як мова, міф, ритуал, традиційні мистецтва, що репрезентують особливості світогляду людини, її належність до певної культурної традиції, формують соціальну, етнічну й культурну ідентичність. Саме до таких культурних феноменів належить танець, який у пластичних символах репрезентує культурні смислові коди і транслює їх від покоління до покоління, виражаючи людську природу у суперечливій єдності її духовних і фізичних начал.

В контексті досліджуваної проблематики важливе методологічне значення має концепція структурної антропології К. Леві-Строса, який розглядає культуру як сукупність взаємопов'язаних структурних елементів, пердусім символічних форм і культурних текстів, аналізуючи синкретичний взаємозв'язок міфу, ритуалу й мистецтва в традиційній (архаїчній)

культури (Леві-Строс, 1997). Відповідно до цього підходу танець розглядається як культурний текст, як невербальна пластична мова, здатна виражати різноманітну сукупність важливих для людини значень і смислів.

Феномени мови, ритуалу, міфу, мистецтва об'єднуються загальним поняттям «символічних форм» культури (Кассирер, 1995). Вони є основними формами духовно-символічної діяльності, яка виникає в процесі історичного становлення людини і сакралізації світу. Прагнення до надчуттєвого – визначальна риса людини як духовної істоти. Можна сказати, що перші акти символічної сакралізації і були першими кроками становлення духовної культури людства, тим животворним лоном, у якому зародилися релігія, міфологія, мистецтво. Тривале повторення ритуального жесту розкриває дещо споконвічне у вселенському коловороті. І виникає впевненість в існуванні абсолютного, сакрального, яке має надлюдську природу. Через сакралізацію ця вища реальність стає доступною для людського досвіду, розкриваючись для переживання в ритуальній дії, у творчості, і в результаті стає визначальним складником людського життя. У первісних культових діях синкретична міфо-ритуальна структура становить нерозривну часово-просторову єдність – континуум. Саме міфо-ритуальний континуум був тим творчим лоном, в якому зароджувалося синкретичне за своїм характером первісне мистецтво і водночас викристалізувалися певні види мистецтв, що диференціювалися пізніше.

Кожна із символічних форм культури має свою особливу модальність, особливий спосіб об'єктивації чуттєвих емоцій. Стародавній міф є універсальним вираженням органічної єдності естетичного, пізнавального та релігійного компонентів людської свідомості. За своєю формою (складна образно-символічна система) він є художньо-естетичним феноменом, а за змістом (символічно-образне уявлення про священне і світ) – релігійним. Сакральний міф вбирає в себе вміння-знання, інтереси-потреби, емоції-інтуїції і синтезує їх в образно-символічній формі на грані матеріального й духовного. Він дає ключ для «розуміння» речей, формує топографію внутрішнього світу, задає стереотип соціальної поведінки. Міфотворчість правомірно трактувати як фундаментальну властивість людської свідомості, що

забезпечує цілісність індивідууму та колективу через цілісність світосприйняття.

Міф є вербалізованою матрицею ритуалу, обґрунтовує його призначення і форму. Тривале повторення ритуального жесту розкриває дещо споконвічне у вселенському коловороті, зміцнює зв'язок людини із сакральним, із абсолютним виміром буття. Через сакралізацію ця вища реальність стає доступною для людського досвіду, розкриваючись для переживання в міфі і ритуальній дії, у мистецькій творчості, і в результаті стає визначальним складником людського життя. Сакральний і дидактичний зміст міфів і ритуалів репрезентується в різноманітних художніх формах. Однією із найвиразніших форм такої репрезентації є танець.

Аналізуючи традиційний танець як різновид сакрального мистецтва, ми зазначали: «Танець – не просто ритмічні рухи тіла, безліч яких ми бачимо в природі. Це специфічно людські, культурні, а отже і символічні рухи, за допомогою яких людина набуває здатності виразити себе і світ. Для людини традиційної культури танець – не мистецтво (в сучасному розумінні), не розвага, а символічне вираження самого життя і в першу чергу, домінант сакрального світовідношення» (Головей, 2000: 249). В первісних і традиційних культурах танець супроводжує всі найбільш життєво-важливі процеси, від полювання і землеробства до суспільних церемоній, від народження до смерті, будучи виразом священного трепету й страху, і водночас благоговіння, любові й захвату. В ситуаціях, коли ми відчуваємо потребу молитися, брати участь у богослужінні, первісна людина танцює. Для неї танець цілісно – і молитва, і богослужіння, і жертвоприношення.

Танцююче тіло – це не тільки фізичний процес, пластичне вираження природно-тілесних ритмів, а передусім – онтологічне вираження людини, а отже, духовна форма. Це не тіло-річ, а тіло-образ, що виражає назовні сукупність пережитих значень і смислів, і саме тому виступає в якості культурного символу. Архаїчний танець – найдавніший спосіб репрезентації священної спорідненості людського тіла-мікркосму із світом-космосом. На відміну від сучасного індивіда, людина традиційного суспільства ніколи не сприймає своє тіло як автономну цінність, а лише як невід'ємну частину довічної плоти світу-космосу. Всі органи і частини

такого тіла співвідносяться в своїй динаміці із рухом структурних елементів космосу як символічне вираження всеєдності і вічності космічного коловороту життя. В магічній свідомості кожна частина тіла знаходиться в тісному функціональному і смисловому зв'язку із зовнішнім світом. Тому кожен тілесний рух розглядається як магічний знак, сповнений значення і дієвої сили. Магічний рух будь-якої частини тіла може викликати зустрічний рух відповідної частини світу згідно принципу «містичної партиципації», який, за Л. Леві-Брюлем (1994: 62), є наріжним принципом архаїчної свідомості. Тілесні аналогії мікро- і макрокосмосу різноманітно представлені в ритуальних композиціях і міфах стародавніх культур, отримуючи безпосереднє пластичне вираження у сакральному танці.

В такому контексті танець повстає як різновид ритуалу і водночас як образно-пластична репрезентація міфу. Архаїчний танець свідчить про первинну неподільність людського тіла і світу, про первинність ритмо-образного світовідчуття. Танцювальний ритм виникає як енергійний зв'язок між тілом людини і тілом Універсуму. Через пластичні ритмічні жести сакрального танцю здійснюється комунікація особливого роду, матеріалізуються та інтенсифікуються духовні структури. Це комунікація між людиною і силами природи, духами предків, тотемними тваринами, в яких співвідносяться профанне і сакральне, людське і божественне, хаос і космос. Священний танець руйнує фізичний часово-просторовий континуум, натомість творить континуум міфо-ритуальний, параметри якого вже не фізичні простір і час, а безкінечність і вічність («вічне повторення»).

Танець – найважливіша складова частина більшості релігійно-магічних ритуалів, учасники яких вірять, що вони залучаються до священного ритму, який управляє життям, пульсуючого ритму Космосу, що рухає людські тіла, планети, богів. Танцюючи, люди спілкуються із духами, тотемами, акумулюють в собі їх священну силу, що має забезпечити успіх в усіх мирських справах. У знаменитій печері Трьох братів знаходиться зображення танцюючої людини у масці із рогами оленя. Вчені датують його епохою мадлен, тобто періодом найвищого розквіту палеолітичного живопису в Європі. Досить поширені зображення танцю-

ючих людей серед наскельних малюнків мезолітичного типу на території Африки, Південної Америки, Австралії. Вони свідчать про те, що танець – не тільки один з найдавніших видів мистецтва, але й такий вид, який досяг високого рівня розвитку вже в первісну епоху. Міметичне зображення в танці сцен полювання (такі мисливські танці дуже поширені й серед представників сучасних примітивних культур) було не простою грою або фізичним тренуванням перед майбутнім полюванням. Це було яскраве ритуальне дійство, яке корелювалося із змістом відповідних міфів і мало забезпечити жадану мисливську здобич. Тобто танець був важливим складником мисливської магії. У міфологічному світосприйнятті складніші магічні обряди, у яких танцям належала провідна роль, мали сприяти розмноженню тварин і росту рослин, підтримувати регулярну зміну сезонів тощо. Із розвитком та ускладненням тотемічних і анімістичних уявлень примітивний магічний обряд поступово трансформувався в релігійний культ. Можна погодитися з думкою авторитетного дослідника Є. М. Мелетинського (1972: 151), який уважав, що в архаїчних культурах органічний зв'язок танцю з міфом і магічним ритуалом виявився тіснішим, ніж у інших різновидів мистецтва, оскільки танець був основною складовою ритуального дійства.

Досить часто в ритуальних танцювальних композиціях застосовують своєрідний прийом персоніфікації міфологічних персонажів за допомогою вдягання маски. Це можуть бути образи священних тварин, духів пращурів, богів тощо. Ритуальні танці в масках – яскраве, динамічне видовище, яке безпосередньо пов'язане із тотемічними міфами і суспільно-релігійним життям колективу. Маски напрочуд різноманітні, кожен їх вид має особливу таємну назву, приховану від непосвячених; орнамент, яким прикрашена маска, також має езотеричне значення. Досліджуючи маски північноамериканських індіанців, К. Леві-Строс (1997: 22) характеризує їх як унікальне мистецтво: «Майже всі ці маски – механічні, наївні й експресивні водночас. ...Унікальне у своєму роді, це мистецтво об'єднує у своїх зображеннях споглядальну погідність статуй Шартра або єгипетських гробниць і хитросплетення карнавалу. Ці однаково величні та древні традиції <...> панують тут у своїй первісній повноті». Дослідник

робить висновок про існування структурно-функціонального зв'язку між художньо-естетичними характеристиками (пластикою, графікою, колоритом) та ритуальними функціями масок і міфологічним обґрунтуванням їх появи та призначення: «У такій сфері, як маски, де сполучаються міфологічні дані, соціальні й релігійні функції та пластичне вираження, ці три порядки феноменів, які здаються такими різноманітними, функціонально пов'язані» (Леви-Строс, 1997: 48). Ритуальна маска має особливе значення; одягнувши її, людина ніби переступає межу між профанним і сакральним. Із її допомогою здійснюється дивовижна метаморфоза: звичайна людина змінює свій онтологічний статус, перетворюється на священну істоту, не репрезентує її, а ніби реально *стає* нею, набуваючи її священної сили. Маска переключає тіло в інший режим існування: з буденного світу – в символічний світ ритуалу. Танці з використанням масок тварин були найбільше поширені в тотемних обрядах, пов'язаних із відповідними уявленнями про кровну спорідненість групи людей (роду) з тими чи іншими видами тварин (рідше – рослин), про їх походження від спільних предків, які уявлялися істотами зооантропоморфної природи.

Міфологічні традиції приписують богам створення різних видів мистецтв – музики, співу, поезії тощо. Проте найчастіше ми зустрічаємо в стародавніх міфах танцюючих богів: Індру, царя танцю Шиву, його дружину Калі, Діоніса, священна сила яких проявляється саме в танці. І не тільки в стародавніх міфологіях, а й у новітніх. Згадаймо хоча б Ніцшевського Заратустру: «Заратустра танцює, Заратустра легкий, змахує крильми, готовий злетіти...», а ще: «Я повірив би тільки в такого Бога, який умів би танцювати», і, нарешті: «Тепер Бог танцює в мені» (Ніцше, 1990: 29–30).

Найбільш динамічне переживання священного досягається в екстатичному танці, величним уособленням якого є образ Шиви-Натараджі, танцюючого у вогняному колі, котрий символізує креативні й руйнівні священні сили, невпинний священний ритм народження та смерті. Екстатичні танці набули значного поширення в різноманітних міфо-ритуальних традиціях – у первісних магічних ритуалах, у містеріально-оргіастичних практиках Стародавнього Сходу та греко-римської античності, у суфізмі, хаси-

дизмі, серед деяких протестантських конфесій тощо. Швидкий пульсуючий ритм, динамічні рухи тіла дають можливість людині «вийти за власні межі» у стані екстазу, розчинити своє «Я» в космічному ритмі. Екстаз – це завжди трансгресія, божевілья, відречення від усякого знання (і водночас шлях до вищого знання – містичного, адже містичне пізнання засновується на вірі в притаманну екстазу силу одкровення). В екстатичному танці всі види руху зливаються в єдиному потужному ритмі. Це – і шаленство плоті, і серцебиття духу, і космічна пульсація Всесвіту, і вогнистий хоровод богів. Споконвічна релігійно-космічна сутність танцю знаходить тут світ екстремальний прояв. Такий танець є вищою формою руху – руху в напрямку до божественного. Цей рух наближує людину до граничних засад буття, він підводить життя до його екзистенціальних меж – до священного.

Доволі часто використовувалися танці й у єгипетських і давньогрецьких містеріях. За свідченням Плутарха (1996: 48), єгипетські жреці, танцюючи, зображували рух небесних світил. У середземноморських землях до встановлення елевсінських містерій (приблизно XVI–XV ст. до н.е.) ритуальне посвячення відбувалися переважно через танець. Як зазначає дослідниця К. Кіндер (2021: 162), «послідовні пластичні акти в ритуальних танцях-посвяченнях створювали загальну канву дійства, де кожен рух набував особливого сакрального значення, а кожний епізод, образ, жест мали фіксований символічний зміст».

Античні танці безпосередньо пов'язані із ритуалом і давньогрецькою міфологією. Особливе значення в цьому контексті мали діонісійський ритуал та елевсінські містерії, важливою складовою яких було синкретичне дійство, яке поєднувало музику, поезію і танець («триєдина хорєя») і справляло потужний імерсійний ефект. Ритуальним танцям відводилася ключова роль, вони репрезентували зміст і символічне значення міфів про Діоніса і Деметру. Грецький письменник Лукіан Самосатський (2001: 34) писав про те, що танець був важливим елементом релігійних містерій: «не знайдеться жодного стародавнього таїнства, в якому не було би танцю, так як Орфей і Мусей належали до кращих танцюристів свого часу, засновуючи свої таїнства, звичайно, і танці, як щось прекрасне, включили в свої статути, наказавши супрово-

дживати посвячення розміреністю рухів і танцем». Танець, за Лукіаном, – не що інше як священна історія, тому танцівник має знати і зображувати під час ритуального дійства всі найважливіші міфологічні сюжети.

І західна, і східна традиції нараховують безліч ритуальних танців, учасники яких, переважно жреці, священики, репрезентують у пластичних символах священну силу богів. Провідна роль танцю характерна як для більшості первісних, так і для багатьох класичних ритуалів. У ритуально-містичній практиці християнства мав місце танець-контемпліяція, який символічно відображав найвищу форму руху – божественний рух. Виразним прикладом такого містично-споглядального танцю є образ танцюючого Христа. Цей танець мав поширення в гностичних колах у перші століття нашої ери. Любов і духовне вшанування Христа репрезентувалися повільними урочистими рухами танцюючих, які зображували Христа і його дванадцять учнів-апостолів. У поетичному гімні «Похвала» францисканський містик Якопоне да Тоді закликає до екстатичного єднання із Богом у танці: «Кожен, хто любить Бога, нехай приєднується до нашого танцю, і Бог буде танцювати з нами з любов'ю» (Leew, 1963: 29).

Починаючи з епохи Ренесансу танець швидкими темпами секуляризується. Його традиційні форми втрачають свій сакральний символічний зміст і наповнюються цілком світським змістом, як, наприклад, у балеті, який скомпонував Леонардо да Вінчі для розваги придворної міланської знаті, де у формі урочистого танцю було представлено рух планет Сонячної системи. Так само й у Франції балети при дворі короля Людовіка XIV були світськими церемоніями і прославляли не Бога, а короля-Сонце, що було яскравим свідченням зміни європейської культурної парадигми з теоцентричної на антропоцентричну. Традиційний ритуальний танець зі сакральною символікою ставав дедалі рідкішим явищем. Його рудименти ще можна було віднайти на початку XVIII століття. Але згодом ці традиції майже зникають.

У сучасній західній цивілізації танець давно став справою нечисельних професійних виконавців і розвагою дещо більшої кількості любителів. Він перестав бути життєво важливою формою суспільної творчості, перетворившись у форму дозвілля. Та навіть як чиста форма

естетичного задоволення танець зберігає функцію вираження ідей та почуттів, *різноманітних людських прагнень*. проте здебільшого таких, які не мають екзистенціального зв'язку з наріжними засадами людського буття. Водночас у житті людей традиційних культур він зберігає почесне місце серед найбільш важливих суспільних дій (ритуал, праця, молитва тощо).

У сучасному танці й перфомансі стираються грані між сакральним та профанним і водночас руйнуються традиційні ритуальні й міфічні символічні коди та ціннісно-естетичні моделі. На думку сучасного дослідника І. Мухіна (2000: 135), у сучасній хореографії «ми маємо справу з імітацією старого «святого» мистецтва, з його симуляцією, але ні як не з новою релігійністю. У цьому разі вираження – це зовсім не представлення, не репрезентація чогось високого й духовного, але – інсценування».

Проте секуляризований танець не розриває остаточно свого зв'язку із ритуальним минулим, подекуди виявляючи себе екстатичним простором, у якому пульсує жестова напруга шаманського ритуалу, вирує стихія міфу. Низка визначних хореографів ХХ століття ґрунтовно вивчали міфо-ритуальні традиції різних культур, вступаючи з ними в крос-культурний діалог. Так, Марта Грем, одна із засновниць американського танцю модерн, впроваджувала в свої постановки жестову напругу шаманства, стародавніх містерій (згадаємо хоча би її відому хореографічну постановку «Первісні містерії»). Досить часто зверталася у своїй творчості до стародавніх ритуалів і яскрава представниця німецької традиції експресивного танцю Мері Вігман, репрезентуючи містичні, апокаліптичні й навіть демонічні образи. Французький хореограф-новатор Морис Бежар у своїх мемуарах писав: «Я сприйняв танець серйозно, оскільки переконаний, що танець – феномен релігійного порядку. До того ж феномен соціальний. Допоки танець розглядають як ритуал, обряд водночас сакральний і людський, він виконує свою функцію. Перетворений на забаву, танець перестає існувати...» (Бежар, 1989). Сьогодні ці традиції творчо переосмислюють хореографи Тіно Сегал, Сабуро Тешігавара, Девід Замбрано, Луїза Лекавальє, Усіо Амагацу, Сіді Шеркауї (Puzzle, 2012) та ін.

Тенденції розвитку стилістики сучасного танцю досить різноманітні, а подекуди

суперечливі. З одного боку, відбувається радикальна зміна у способах розуміння та репрезентації людської тілесності в пошуках так званого «чистого танцю», деконструкція традиційної хореографічної пластики. А з другого, – перформативне відтворення елементів неоархаїки, первісного ритуально-міфічного синкретизму, в якому єдність енергії тіла, музичного ритму й пластичних символів творять органічний синтез душевно-тілесного і духовно-космічного.

Висновки та перспективи подальших досліджень. У процесі свого історичного становлення танець формувався як важливий структурний елемент міфо-ритуального континууму. Архаїчні танці можна трактувати як утілені міфи, а процес їх виконання – як священний ритуал. Отже, в контексті первісної й стародавньої культури танець – водночас і різновид ритуалу, і образно-пластична репрезентація міфу. Проведене дослідження дає підстави для твердження, що танець був не просто складовою міфо-ритуального континууму, а його структуроутворюючим елементом. Танець сполучав міф і ритуал, трансформуючи фізичний часово-просторовий континуум

у символічний – міфо-ритуальний. Такий танець репрезентував уявлення людини про сакральне і водночас був способом особливої пластично-образної комунікації між людиною і священним (тотемними тваринами, духами предків, богами тощо). На нашу думку, основна функція танцю в структурі міфо-ритуального континууму – образно-пластична репрезентація людського світовідношення та сакралізованої людської тілесності як символічного аналога священного світу-космосу. Ця домінуюча функція обумовлює особливості інших функцій танцю, як от: ритуально-магічної, комунікативної, наративної, соціально-інтегративної, повчальної, катарсичної тощо.

У сучасному танці й перформансі стираються грані між сакральним та профаним і водночас відбувається деконструкція традиційних культурних кодів та ціннісно-естетичних моделей. Однак секуляризований танець не розриває остаточно свого зв'язку із міфо-ритуальними традиціями, а вступає в крос-культурний діалог із ними. Аналіз напрямів і форм такого діалогу вважаємо перспективним напрямком подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бежар М. Мгновения в жизни другого. М. 1989. URL: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/books-radar/46550-moris-bezhar-mgnovenie-v-zhizni-drugogo-otryivki>.
2. Головей В. Танець як сакральне мистецтво. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*. Київ, 2000. С. 247–255.
3. Кассирер Э. Философия символических форм: Введение и постановка проблемы. *Культурология. XX век : Антология*. Москва, 1995. С. 163–212.
4. Кіндер К. (2021). Сакральна символіка танцю у прадавніх танцях-посвяченнях. *Збірник наукових праць ЛОГОС*. 2021. Вип 6. С. 160–163. <https://doi.org/10.36074/logos-05.02.2021.v6.51>
5. Кіндер К.Р. Специфіка пластичного образотворення в первісному танці : символікосемантичний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 2. С. 120–125.
6. Леви-Брюль Л. *Сверхъестественное в первобытном мышлении*. Москва : Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.
7. Леві-Строс К. Структурна антропологія. Київ : Основи, 1997. 387 с.
8. Лиманська О.В. До питання витоків сакрального танцю. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2015. №3. С. 48–52. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2015_3_11.
9. Лукиан Самосатский. О пляске. *Сочинения : в 2 т.* Т. 2. Санкт-Петербург : Алетея, 2001. С. 30–48.
10. Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства. *Ранние формы искусства*. Москва : Искусство, 1972. С. 149–189.
11. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. *Ницше Ф. Собр. соч. : в 2 т.* Т. 2. Москва : Мысль, 1990. С. 5–237.
12. Подорога В. Выражение и смысл. Москва : Ad Marginem, 1995. С. 195–196.
13. Плутарх. Моралии. *Исида и Осирис*. Киев : УЦИММ-ПРЕСС, 1996. С. 5–210.
14. Grau, A. (2001). Ritual Dance and “Modernisation”. *Yearbook for Traditional Music*, 33, 73-81. doi:10.2307/1519632 (Accessed July 10, 2021).
15. Hanna J. L. (2004). Dance and Religion (Overview), in Lindsay Jones, ed., *The Encyclopedia of Religion*. 2 ed. pp. 2134-2143, New York: Macmillan Co. 2004. URL: https://www.researchgate.net/publication/275369375_Dance_and_Ritual (Accessed July 11, 2021).
16. Leew, van der G. Sacred and Profane Beauty. London : Abingdon Press, 1963. 357 pp.

17. Puzzle (2012). Choreographer Sidi Larbi Cherkaou. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zwITGJ1tcRs>. Назва з екрана. Дата публікації: 15 січня 2017 р. (Accessed July 12, 2021)
18. Standaert, Nicolas. (2021). Ancient Chinese ritual dances. *IAS Newsletter* № 39 December 2005. URL: https://www.researchgate.net/publication/265188080_Ancient_Chinese_ritual_dance (Accessed July 10, 2021).

REFERENCES:

1. Bezhar M. Mgnoveniia v zhizni drugogo [Moments in another's life]. M. 1989. URL: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/books-radar/46550-moris-bezhar-mgnovenie-v-zhizni-drugogo-otryivki>.
2. Holovei V. Tanets yak sakralne mystetstvo [Dance as a sacred art]. *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti – Actual philosophical and culturological problems of the present*. K. 2000. S. 247-255 [in Ukrainian].
3. Kassirer E. Filosofiiia simvolicheskikh form: Vvedenie i postanovka problemy [Philosophy of Symbolic Forms: Introduction and Problem Statement]. *Kulturologiia. KhKh vek : Antologiiia. M., 1995. S. 163–212* [in Russian].
4. Kinder, K. (2021). Sakralna symbolika tantsiu u pradavnikh tantsiakh-posviachenniakh [Sacred symbolism of dance in the ancient dances-initiations]. *Zbirnyk naukovykh prats ΛΟΗΟΣ – Collection of scientific works ΛΟΓΟΣ*. 2021. V. 6. S. 160–163. URL: <https://doi.org/10.36074/logos-05.02.2021.v6.51> [in Ukrainian].
5. Kinder K. R. Spetsyfika plastychnoho obrazotvorennia v pervinomu tantsi : symbolikosemantychnyi aspekt [Specific features of fluid image creation in primitive dance: symbolic and semantic aspect]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*. 2020. № 2. S. 120–125 [in Ukrainian].
6. Levi-Stros K. Strukturna antropolohiia [Structural anthropology]. Kyiv : Osnovy, 1997. 387 s. [in Ukrainian].
7. Lymanska O. V. Do pytannia vytokiv sakralnoho tantsiu. Tradytzii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti [About dance]. 2015. №3. S. 48–52. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2015_3_11 [in Ukrainian].
8. Levi-Briul L. Sverkhlestvennoe v pervobytnom myshlenii [The supernatural in primitive thinking]. M. : Pedagogika-Press, 1994. 608 s. [in Russian].
9. Lukian Samosatskii. O pliaske [About dance]. *Sochineniia : v 2 t. – Collected Works: in 2 volumes* T. 2. SPb. : Aleteia, 2001. S. 30–48 [in Russian].
10. Meletinskii E. M. Pervobytnye istoki slovesnogo iskusstva [Primitive origins of verbal art]. *Rannie formy iskusstva – Early forms of art*. M. : Iskusstvo, 1972. S. 149–189 [in Russian].
11. Nitshe F. Tak govoril Zaratustra [Thus spoke Zarathustra]. *Nitshe F. Sobr. soch. : v 2 t. T. 2. – F. Nietzsche. Collected Works: in 2 volumes. Vol. 2. M. : Mysl, 1990. S. 5–237* [in Russian].
12. Podoroga V. Vyrazhenie i smysl [Expression and meaning]. M. : Ad Marginem, 1995. S. 195–196 [in Russian].
13. Plutarkh. Moralii [Moralities] *Isida i Osiris – Isis and Osiris / Plutarkh*. Kiev : UTcIMM-PRESS, 1996. S. 5–210 [in Russian].
14. Grau, A. (2001). Ritual Dance and “Modernisation”. *Yearbook for Traditional Music*, 33, 73-81. doi:10.2307/1519632 (Accessed July 10, 2021).
15. Hanna J. L. (2004). Dance and Religion (Overview), in Lindsay Jones, ed., *The Encyclopedia of Religion*. 2 ed. pp. 2134-2143, New York: Macmillan Co. 2004. URL: https://www.researchgate.net/publication/275369375_Dance_and_Ritual (Accessed July 11, 2021).
16. Leew, van der G. Sacred and Profane Beauty. London : Abingdon Press, 1963. 357 pp.
17. Puzzle (2012). Choreographer Sidi Larbi Cherkaou. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zwITGJ1tcRs>. Назва з екрана. Дата публікації: 15 січня 2017 р. (Accessed July 12, 2021)
18. Standaert, Nicolas. (2021). Ancient Chinese ritual dances. *IAS Newsletter* № 39 December 2005. URL: https://www.researchgate.net/publication/265188080_Ancient_Chinese_ritual_dance (Accessed July 10, 2021).

УДК 785.1:781.7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-4>

Ілга КОЛЬЦ

аспірант, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корп. 15, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0001-7775-8408

Бібліографічний опис статті: Кольц, І. (2021). Народне інструментальне мистецтво півдня України *Fine Art and Culture Studies*, 1, 24–28, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-4>

НАРОДНЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ПІВДНЯ УКРАЇНИ

У статті проаналізовано особливості розвитку народного інструментального мистецтва півдня України. Визначено основні етапи розвитку музичного виконавства цього регіону. Зазначено, що з другої половини XIX ст. створюються умови для формування національної музичної культури – виникають освітні заклади мистецького спрямування, значну роль відіграє товариство «Просвіта». Окреслено, що в XX ст. під впливом радянської ідеології закладаються передумови для формування великих оркестрових та ансамблевих колективів, до складу яких входять народні інструменти. Народне інструментальне мистецтво півдня України проходить шлях від аматорського до професійного виконавського рівня, демонструючи широкий спектр музичних колективів, що нині існують.

Ключові слова: народні інструменти, оркестр, південний регіон України, Миколаїв, музична культура.

Ilga KOLTS

Postgraduate Student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, street Lavrska, 9, building 15, Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0001-7775-8408

To cite this article: Kolts, I. (2021). Narodne instrumentalne mystetstvo pivdnia Ukrainy [Folk instrumental art of the south of Ukraine]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 24–28, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-4>

FOLK INSTRUMENTAL ART OF THE SOUTH OF UKRAINE

The development of musical culture in the southern region of Ukraine took place in accordance with the general tendencies that were available in other parts of the national cultural space. However, there were a number of differences due to the specificity of the development of artistic practice. Consider these positions in more detail. Some of the most ancient finds of musical instruments belong to the northern shores of the Black Sea, where there were remnants of ancient civilization. However, the well-known and information about the instruments of the seaside region, which was associated with the tribes of the Scythians and Sarmatia's, is mainly percussion instruments. So, at an early stage, the instrumental art of the south developed under the influence of the tendencies that were laid in the Greek colonies. In folk music during the next times it was used a lot of different instruments, but most of the music was given to vocal-choral and ensemble singing. The first collectives included folk instruments begin to emerge in aristocratic and landed estates. An entertaining role played horn orchestras. The time for the existence of such orchestras falls in the second half of the XVIII century. Their musical repertoire included elements of folk music, as well as applied music. Orchestras of folk music and mixed orchestras that could contain folk instruments were used in different regions of Ukraine. If we are talking about a later stage in the development of instrumental folk performances, then innovations that arise in the XIX century are extremely important. At this time, the conditions for the formation of an extensive musical culture, which is being started thanks to the activity of the RMC in the territory of Ukraine, begin to take place - the establishment of professional music education at institutions of different levels - schools, colleges, conservatories. A considerable role was played by the "Prosvita".

Key words: folk instruments, orchestra, southern region of Ukraine, Mykolaiv, musical culture.

Постановка проблеми. Однією з тем, що потребує дослідницької уваги, є аналіз особливостей становлення, розвитку та сучасного стану народного інструментального мистецтва регіонів України. В той час як музична

культура західної та центральної частини нашої вітчизни неодноразово ставала предметом дослідження, південний регіон залишався мало вивченим. Відповідно, актуальним питанням є розкриття специфіки та особли-

востей розвитку народного інструментального південноукраїнського мистецтва.

Аналіз досліджень. Питання народного інструментального мистецтва аналізується в низці робіт вітчизняних авторів. У працях В. Богданова (Богданов, 2000) та П. Круля (Круль, 2000) приділяється увага історії духового музичного мистецтва України від етапу зародження до початку ХХ ст. Питання розвитку дитячого оркестрового народно-інструментального виконавства в мистецтві України другої половини ХХ ст. представлено в праці Л. Шемет (Шемет, 2018). Аналізу діяльності миколаївського всеукраїнського оркестру робочих металістів присвячено розробку В. Шеремет (Шеремет, 2015). Питання впливу діяльності М. Аркаса в контексті музичної культури на становлення певних тенденцій окреслюється в праці В. Шкварець (Шкварець, 2001). Мета статті полягає у дослідженні характерних рис та особливостей розвитку та сучасного стану народного інструментального мистецтва півдня України.

Виклад основного матеріалу. Розвиток музичної культури південного регіону України відбувався відповідно до тих загальних тенденцій, які були наявні в інших частинах вітчизняного культурного простору. Разом із тим існувала низка відмінностей, зумовлених специфікою становлення мистецької практики. Розглянемо ці позиції більш детально. Одні з найдавніших знахідок музичного інструментарію належать до північних берегів Чорного моря, де були залишки античної цивілізації. Разом із тим відомі й відомості про інструментарій приморського регіону, який був пов'язаний із племенами скіфів та сарматів – це переважно ударні інструменти. Отже, на ранньому етапі інструментальне мистецтво півдня розвивалось під впливом тих тенденцій, які були закладені в грецьких колоніях. Серед інструментів широко використовувались струнно-щипкові (ліри, кіфари), духові (авлос та подібні до нього інструменти) та значно менше – ударні. Хоча в народному музикуванні за часів Київської Русі потім використовувалось чимало різних інструментів, більшу частину музики становив вокально-хоровий та ансамблевий спів. Така настанова була зумовлена поширенням церковної ідеології православного спрямування, згідно з якою більше схвалювалась вокальна

музика, пов'язана з вербальним началом, а не інструментальна.

Перші осередки, пов'язані з розвитком музичної культури, так само були вокально орієнтовані. Це могли бути хори при братських школах та колегіумах. Якщо ж мова йшла про інструментальне виконавство, то воно переважно було пов'язане з академічною класичною складовою частиною. Виконавські склади при магістратах зазвичай складались з інструментів, як входили до симфонічного оркестру. Перші колективи, до яких входили народні інструменти та не були частиною фольклору, – це ті, які виникли у дворянських та поміщицьких маєтках. Розважальну роль відігравали рогові оркестри. Час існування таких оркестрів припадає на другу половину ХVIII ст. Їх музичний репертуар включав елементи народного музикування, а також музику прикладного характеру. «Рогова музика в Україні виникла стихійно і за умов поміщицького побуту. Щоправда, музичний матеріал для рогових оркестрів був побудований частково на українських народних піснях, через що рогові оркестри, обслуговуючи досить широкі кола слухачів, безперечно, відіграли роль провідника національної музичної культури» (Круль, 2000: 118).

Відомо, що в 1787 р. роговий оркестр Г. Потьомкіна виступав у Херсоні на досить значній зустрічі – російській імператриці Катерини II та австрійського імператора Йосипа II. Заможні родини могли мати й капели – оркестри, в яких був досить різний склад: «1. невеликі ансамблі народної музики, куди входили скрипка, бас (басоля), цимбали або бубон; 2. ансамбль народних інструментів із додатком духових інструментів; 3. ансамблі духових інструментів або духові оркестри; 4. мішані і широкомішані оркестри, що часом сягали обсягу симфонічного оркестру» (Богданов, 2000: 161). Як можна перекоонатися, ці оркестри народної музики та мішані оркестри, що могли містити народні інструменти, застосовувались у різних регіонах України. Якщо йдеться про більш пізній етап розвитку інструментального народного виконавства, то надзвичайно важливими є новації, що виникають у ХІХ ст. У цей час закладаються умови для формування розгалуженої музичної культури, що започатковується завдяки діяльності РМТ на території

України, – відбувається заснування професійної музичної освіти у закладах різних рівнів – школах, училищах, консерваторіях. Чималу роль мала робота товариства «Просвіта». Розглядаючи музичну культуру півдня України, не можна не згадати постать М. Аркаса, який зробив важливий внесок у розвиток цього регіону. Він став не лише засновником та першим головою «Просвіти» у місті Миколаїв, композитором, істориком, але й культурно-просвітницьким діячем, який був активним популяризатором української культури та мови. Важко переоцінити вплив його діяльності на формування музичної культури Причорномор'я. «Однак майже всі вони визначають як одну з найголовніших просвітницько-культурних заслуг М. М. Аркаса його невідступний і послідовний патріотизм в усій його історичній, музичній, літературній, науково-популярній творчості, громадській діяльності, глибоку любов і віру в свій народ, повсякчасну готовність прислужитися йому, принциповість, безкомпромісність і самовідданість у захисті його прав і свобод, рідної мови, культури, звичаїв і традицій» (Шкварець, 2001: 38–39). Майже від початку заснування «Просвіти» у ній було створено аматорський вокальний колектив, хор та драматичний гурток. Завдяки популяризації фольклору та народної творчості було створено умови для згуртування тих, кого цікавила народна культура, а отже, й інструментарій. Варто зазначити, що саме в діяльності Миколаївської «Просвіти» брав участь Г. Манілов. Цей диригент та громадсько-культурний діяч очолював низку хорів та оркестрів. Серед них можна згадати оркестр народних інструментів. У музичній культурі першої половини ХХ ст. наявним стало зародження перших масштабних колективів на півдні України. «Так, на поч. ХХ ст. на хвилі просвітницького руху у м. Миколаєві з'являлися аматорські музичні гуртки, до яких входили здебільшого робітники та службовці підприємств міста» (Шеремет, 2015: 223). Деякі робітничі ансамблі під керівництвом професійних диригентів здобували неабиякого розвитку і з окремих робітничих ансамблів перетворювались на оркестри. Так, у 1925 р. було засновано Миколаївський самодіяльний оркестр народних інструментів, що був відомим не лише у Причорномор'ї, а й на державному рівні. Він мав назву «Всеукраїнський оркестр робочих

металістів» (ВУОРМ). Під керівництвом Г. Манілова відбувався розвиток колективу, який з аматорського став професійним. Цей колектив згодом очолювали Є. Єнін, В. Підопригора. «Велика робота з пропаганди народного інструментального мистецтва в регіоні, яка проводилася колективом і його керівництвом, знайшла втілення у такому (не згаданому у публікаціях) факті, як організація спільних виступів оркестрів народних інструментів із Миколаєва, Одеси та Херсону у цих містах навесні 1959 р. У кожному з названих міст відбулося по два концерти, один з яких був безкоштовним для учасників художньої самодіяльності місцевих підприємств» (Шеремет, 2015: 227). Крім того, внаслідок роботи колективу було виховано чимало кадрів, серед яких диригенти різних оркестрів. Досить цікаво, що саме діяльність Миколаївського оркестру народних інструментів стала тим чинником, який вплинув на появу таких колективів і в Одесі. Загальновідомо, що в 1933 р. до Одеської консерваторії було направлено на стажування весь склад оркестру з Миколаєва (на той час його очолював Г. Манілов). Як зазначається, саме в цьому колективі були закладені основи майбутнього оркестру і кафедри народних інструментів Одеської консерваторії. Адже задля того, щоб навчити виконавців, які мали різний ступінь підготовки, було створено спеціальну програму, що відповідала рівню музичного училища. Деякі учасники оркестру, що вже мали музичну освіту, навчалися в консерваторії за іншим фахом. «У 1937 р. миколаївці блискуче закінчують консерваторію і продовжують концертну діяльність як професійний оркестр Одеської філармонії. Під час навчання колективу Г. Манілову було присвоєно вчене звання доцента Одеської консерваторії, і він залишався на педагогічній роботі до початку війни 1941 р. Увесь період перебування у Одесі Г. Манілов надавав творчу допомогу оновленому оркестру у м. Миколаєві. У 1938 р. частина оркестрантів, які навчалися в Одеській консерваторії, повернулися до рідного міста та влилися до свого базового колективу, а окремі музиканти стали керівниками оркестрів установ та підприємств України» (Шеремет, 2015: 226). Після завершення навчання В. Єфремов, який був вихованцем миколаївського оркестру, став диригентом об'єднаного оркестру народних інструментів Одеського музичного учи-

лища та консерваторії, який він очолював з 1949 по 1975 рр. Хоча керівники оркестру змінювались, цей колектив успішно нині функціонує, демонструючи надзвичайно високий рівень виконавської майстерності. Л. Шемет влучно зауважує, що за радянських часів народні інструменти набувають статусу масових, крім того, наявна «державна підтримка академічного виконавства на народних інструментах як безпосереднього виразника пріоритетних ідеалів народності та демократизму мистецтва» (Шемет, 2018: 315). Відповідно, набуває активного розвитку народно-оркестрове виконавство, особливо у другій половині ХХ ст. Цей процес супроводжується обов'язковою наявністю відділів та факультетів «Народні інструменти» на різних рівнях музичного освітнянського процесу. Саме в цей час виникають різноманітні колективи, розраховані як на дорослих професійних музикантів, так і на дітей. На півдні України дитячі колективи народних інструментів були наявні у Миколаєві, Севастополі. Діяльність цих оркестрів була такою, що заклала певні традиції, які не змінилися із плином часу. «З моменту створення не змінився інструментальний склад дитячих колективів півдня України – оркестрів російських народних інструментів міських Палаців творчості учнів Миколаєва (О. Комінарець) та Севастополя (П. Льюшин, Р. Тищенко, Л. Корольова), які протягом багатьох років популяризували народну, класичну та сучасну музику» (Шемет, 2018: 318). Для миколаївського колективу було притаманне прагнення синтезувати інструментальний, вокальний та хореографічний жанри, а також звернення до музики не лише академічної, а й естрадної та фольклорної. Після здобуття Україною незалежності не припиняється процес

розвитку народного оркестрового виконавства. Так, у 1991 р. було засновано народний художній колектив оркестру народних інструментів Херсонського палацу дитячої та юнацької творчості. Варто зазначити, що за радянських часів склад таких оркестрів та ансамблів частіше складався з російських народних інструментів, які, як зазначає В. Шеремет, із часів утворення СРСР були загальноприйнятими, адже слугували інтересам правлячої партії, а українські інструменти не мали такого широкого розповсюдження, навіть порівняно із кінцем ХІХ ст. (Шеремет, 2015). Проте вже з другої половини ХХ ст. відбувається поступове включення інонаціональних інструментів. Окрім цього, наявне розширення складу різних оркестрових груп. Для сьогодення притаманне звернення уваги на український інструментарій у таких колективах, коли не береться до уваги фактор їх етнічного походження.

Висновки. Народне інструментальне мистецтво півдня України має давнє коріння. Проте найбільш значні досягнення у сфері оркестрового та ансамблевого виконавства припадають на ХХ ст. Після поширення радянської влади народні інструменти починають сприйматись як ті, що відповідають ідеологічним настановам. Відбувається процес формування аматорських, а згодом й професійних колективів, як дорослих, так і дитячих. У сучасному українському просторі південного регіону України представлено низку колективів, які демонструють зв'язок з усталеними традиціями, поєднуючи їх із новаторськими підходами. Якщо в СРСР в першій половині ХХ ст. переважали російські народні інструменти, то поступово включаються й інші інструменти, в тому числі й українські, що стає характерною ознакою часу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку ХХ ст. Х.: Основа, 2000. 344 с.
2. Круль П.Ф. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу. Малодосліджені сторінки історії. Київ, 2000. 324 с.
3. Шемет Л.В. Дитяче оркестрове виконавство в народно-інструментальному мистецтві України другої половини ХХ ст.: творчий аспект. Культура України. Харків : Редакційно-видавничий відділ ХДАК, 2018. Випуск 59. С. 312–322.
4. Шеремет В.В. Діяльність всеукраїнського оркестру робочих металістів м. Миколаєва як явище культури 20–80-х рр. ХХ століття. Культура і мистецтво у сучасному світі. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2015. Вип. 16. С. 220–228.
5. Шкварець В.П. Дослідження громадсько-політичної та культурно-просвітницької діяльності М.М. Аркаса: огляд сучасної історіографії спадщини. *Наукові праці. Політичні науки: науково-методичний журнал*. Миколаїв: Видавництво МДГУ ім. Петра Могили, 2001. С. 34–42.

REFERENCES:

1. Bohdanov V. O. Istoriiia dukhovoho muzychnoho mystetstva Ukrainy: Vid naidavnishykh chasiv do pochatku XX st. [History of Brass Music of Ukraine: From ancient times to the beginning of the XX century]. Kharkiv: Osnova, 2000, 344 p. [in Ukrainian]
2. Krul P. F. Natsionalne dukhove instrumentalne mystetstvo ukrainskoho narodu. Malodoslidzheni storinky istorii [National Spiritual Instrumental Art of the Ukrainian People. Little-researched pages of history]. Kyiv, 2000. 324 p. [in Ukrainian]
3. Shemet L. V. Dytiache orkestrove vykonavstvo v narodno-instrumentalnomu mystetstvi Ukrainy druhoi polovyny KhKh st.: tvorchiy aspekt [Children's orchestral performance in folk-instrumental art of Ukraine in the second half of the 20th century: creative aspect]. Culture of Ukraine, Harkiv: Redakcijnno-vidavnychij viddil HDAK, 2018. Issue 59. pp. 312–322 [in Ukrainian]
4. Sheremet V. V. Diialnist vseukrainskoho orkestru robochykh metalistiv m. Mykolaieva yak yavyshe kultyry 20–80- kh rr. XX stolittia [Activities of the All-Ukrainian Metalworkers' Orchestra of the City of Nikolaev as a Culture of the 20s and 80s of the 20th Century]. Culture and art in the modern world. K.: Vidavnychij centr KNUKiM, 2015. Issue 16. pp. 220–228 [in Ukrainian]
5. Shkvarets V. P. Doslidzhennia hromadsko-politychnoi ta kulturno-prosvitnytskoi diialnosti M.M. Arkasa: ohliad suchasnoi istoriografii spadshchyny [Research of public-political, cultural and educational activities M.M. Arkas: An overview of the modern historiography of the heritage]. Scientific works. Political sciences: scientific and methodological journal. Mykolaiv: Publishing house of MSUU Petro Mohyla, 2001. pp. 34–42 [in Ukrainian]

УДК 78.03(477.83)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-5>

Руслан КУНДИС

заслужений діяч естрадного мистецтва України, доцент кафедри режисури та хореографії, Львівський національний університет імені Івана Франка, вул. Університетська 1, м. Львів, 79000
ORCID: 0000-0002-6374-4811

Бібліографічний опис статті: Кундис, Р. (2021). Розвиток творчих концепцій М. Оберюхтіна у формуванні професійного баянного мистецтва Дрогобиччини. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 29–36, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-5>

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ КОНЦЕПЦІЙ М. ОБЕРЮХТІНА У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНОГО БАЯННОГО МИСТЕЦТВА ДРОГОБИЧЧИНИ

У статті розкривається один із ключових елементів засновника Львівської баянної школи М. Оберюхтіна – професіоналізація мистецького життя регіону у сфері формування баянно-акордеонного мистецтва учнями та послідовниками. Однією із провідних інституцій виступає Дрогобич, у якому домінують пріоритети музичування на баяні-акордеоні в музичному коледжі імені Василя Барвінського та Інституті музичного мистецтва педагогічного університету імені Івана Франка. Зоконцентровано увагу на окремих постатях регіону Ернесту Мантулеву, Роману Пукасу, Сергію Максимову, Валерію Шафеті, Андрію Душному, Василю Гамарі які крізь призму Львівської школи популяризують мистецтво гри на баяні-акордеоні і масштабному колективному музичуванні в Україні та зарубіжжі, здійснюють вагомий виконавський, навчально-виховний, науково-методичний і мистецько-організаційний діяльність в контексті національної музичної культури.

Ключові слова: Львівська школа, баян-акордеон, творчість, персоналії, колективи, музичний коледж імені Василя Барвінського, кафедра народних інструментів Дрогобицького педагогічного університету імені Івана Франка.

Ruslan KUNDYS

Ukraine Pop Art Honored Worker, Associate Professor of the Department of Directing and Choreography, Lviv Ivan Franko National University, street University 1, Lviv, 79000
ORCID: 0000-0002-6374-4811

To cite this article: Kundys, R. (2021). Rozvytok tvorchykh kontseptsii M. Oberiukhtina u formuvanni profesiinoho baiannoho mystetstva Drohobychchyny [Development of m. oberiukhtin's creative conceptions in formation of professional accordion art in the drohobych land]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 29–36, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-5>

DEVELOPMENT OF M. OBERIUKHTIN'S CREATIVE CONCEPTIONS IN FORMATION OF PROFESSIONAL ACCORDION ART IN THE DROHOBYCH LAND

The article reveals one of the key performing elements of M. Oberiukhtin, the founder of Lviv Accordion School, as well as the regional professionalization of artistic life of the sphere of formation of bayan-accordion art skills of his pupils and followers. Drohobych Vasyl' Barvynskyi Musical College and Ivan Franko State Pedagogical University's Institute of Musical Art wherein the priorities of accordion playing are dominant, are exemplified as the leading institutions in the field under consideration. Due attention is focussed on the prominent figures of Ernest Mantuliev, Roman Pukas, Serhiy Maksymov, Valeriy Shafeta, Andriy Dushnyi, and Vasyl' Hamar, who popularize the art of accordion playing by the principles of the Lviv school, contribute to a collective accordion musical performance within and without Ukraine, and fulfill significant performance, educational and scientific-methodical work in the context of Ukrainian national musical culture.

Key words: Lviv school, bayan-accordion, creativity, personality, collectives, Vasyl' Barvynskyi Musical College, Chair of Folk Musical Instruments of Ivan Franko State Pedagogical University

Постановка проблеми. Формування традицій Львівської баянної школи у сфері виконавства, педагогіки та творчості має порівняно недавню історію та невелику дослідницьку статистику. Проте її становлення позначене стрімкістю та помітною результативністю, що зробило регіональну школу Львова вагомим складовою української академічної школи народно-інструментального мистецтва. Підвалини її гнучкої педагогічної концепції започатковані корифеями: М. Оберюхтіним та його послідовниками – А. Онуфрієнком та Е. Мантулевим. Цими музичними діячами закладено та створено передумови розбудови багаторівневої мережі фахового викладання гри на баяні у музичних навчальних закладах регіону.

Аналіз досліджень. Теоретичною базою дослідження є роботи українських музикознавців, пов'язані з питаннями вітчизняного баянного мистецтва, які охоплюють значне коло методичних, історичних, виконавських проблем, серед них: узагальнюючі праці з історії української школи народно-інструментального мистецтва (М. Давидова [1], Є. Іванова, А. Сташевського, А. Семешка); праці історичного спрямування та довідниково-енциклопедичні видання (М. Імханицького, довідники А. Басурманова, А. Семешка [11], А. Душного та Б. Пица [4; 10], словник І. Лисенка); матеріали конференцій («Львівська баянна школа та її видатні представники» [6; 7]; «Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини»; «Творчість композиторів України для народних інструментів»; «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть»); дослідження окремих мистецьких явищ та розкриття персоналії-представників осередку баянного мистецтва Львівщини й зокрема Дрогобиччини представлені у роз'їздах (А. Батршина, В. Балака, В. Власова [6, 20–26], В. Голубничого, А. Душного [3; 7, 124–140], М. Імханицького [5], С. Карася, Д. Кужелева [6, 67–75; 7, 5–10], Е. Мантулева, М. Михаця [7, 37–45; 8; 9] М. Оберюхтіна [7, 46–64], А. Онуфрієнка, Я. Олексіва, Б. Пица [6, 88–107; 7, 116–132], Л. Посікіри [6, 76–85], М. Римаренка [7, 11–15], А. Славича, І. Фрайта [6, 117–123], Ю. Чумака [6, 124–132], А. Шамігова, В. Шафети [12; 13; 14; 15], О. Якубова, В. Янчака [6, 139–143], О. Яцківа [177] та ін.).

Мета статті – розкрити становлення та розвиток баянно-акордеонного мистецтва Дрогобиччини в контексті Львівської баянної школи на основі випускників та послідовників її фундатора Михайла Дмитровича Оберюхтіна.

Виклад основного матеріалу. Михайло Оберюхтін – баяніст-віртуоз і талановитий педагог консерваторії та середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької у Львові, наставник потужного грона виконавців, диригентів, діячів музичної науки і педагогіки, автор методичних праць, що узагальнюють досвід педагогіки, звукоутворення, артикуляції, фразування та інтерпретації. Його фаховий підхід у баянному виконавстві та педагогіці зумовили сприйняття цього інструменту не як засобу ідеологічного тиску, уособлення накинutoї ззовні, невласливої локальної традиції, панівної системи цінностей, а як органічної складової народно-академічної культури, від якої веде відлік Львівська регіональна інструментальна школа. Концепцію аспект представляє засвоєння глибоко самобутніх освітньо-фахових, педагогічних, виконавських традицій провідних фахово-освітніх осередків регіону на які проєктуються здобутки і напрацювання їх яскравих представників, засновників авторських шкіл: М. Оберюхтіна, А. Онуфрієнка, Е. Мантулева, та безпосередніх спадкоємців і продовжувачів цілісного комплексу багатовекторної творчої діяльності – С. Карася, А. Душного, Ю. Чумака, Я. Олексіва, що стимулюють поступ і збагачення традиції. Серед таких регіональних центрів популяризації традицій школи виступає Дрогобич – «Мекка народно-інструментального (баянно-акордеонного – курсив Р. К.) мистецтва України ХХІ століття» (за М. Давидовим). Важливою складовою Львівської баянної школи є фахові навчальні заклади Дрогобиччини. У їх діяльності, поряд з викладацькою функцією, конкурсними успіхами вихованців та педагогіко-методичним напрацюваннями, особливе місце належить ансамблям та оркестрам за участі баянів-акордеонів, які відіграють виняткову роль в мистецькому житті краю, представляють здобутки Львівської баянної школи у численних регіонах України та на зарубіжних концертних естрадах. Функції навчальних виконавських колективів спрямовані на відпрацювання професійних навичок ансамблювання, охоплення обширного

різностильового репертуару та його інтерпретації в умовах колективного музикування. Однак, як показує практика, діяльність таких колективів виходить далеко за межі фахово-методичних потреб, особливо на рівні музичного життя регіонів. Тут подібні творчі формації стають не лише основним мірилом, але й носієм музичного професіоналізму, засобом забезпечення суспільних запитів, полем для широкої виконавської і творчої діяльності, нерідко у поєднанні зі сміливим експериментуванням. З цього погляду цікавим завданням є аналіз діяльності Дрогобицьких колективів з баянами та акордеонами у їх складі (від музичної школи до ВНЗ) на Львівщині, оскільки вони мають тривалу історію, відрізняються значною різноманітністю форм і складів, широтою сфер реалізації. Тісну спадкоємність традицій Львівської баянної школи демонструють провідні фахівці Дрогобицького музичного училища (сьогодні – коледжу) ім. В. Барвінського. Засновник відділу народних інструментів, випускник Харківської консерваторії А. Бакаєв започаткував оркестр народних інструментів (у 1958–1960 рр. його очолив А. Вояджіс) – лауреата республіканських конкурсів оркестрів народних інструментів (1965–1967). Перші педагоги відділу – баяністи Медведєв та Будьонний виступали у дуеті. У свій час в училищі працювали представники старшого покоління випускників Львівської школи Е. Мантулев, М. Мамайчук, Р. Пукас. Доречно наголосити, що їхніми зусиллями було створено «Прикарпатське тріо баяністів» (1965–1984), яке поставило перед собою мету пропагувати педагогічний репертуар для музичних училищ [12; 14]. Колектив, що об'єднав трьох виконавців-солістів та ансамблістів, і водночас профільних педагогів закладу, вів концертну діяльність на Дрогобищині, у Львові, Рівному, Івано-Франківську, Тернополі. У їх репертуарі були переклади та власні фольклорні обробки. Учасник ансамблю – Роман Пукас – прекрасний виконавець і талановитий педагог, завідував відділом, був заступником директора (1967–1973), і зрештою – директором навчального закладу (1973–1984). Знаково, що концерт пам'яті визначного музиканта у квітні 2005 року був підготовлений виключно силами баянно-акордеонних класів та за участі однорідного ансамблю під керівництвом Р. Кабала. Ряд викладачів та студентів

стали лауреатами різноманітних конкурсних змагань: Н. Гатайло-Мазур, І. Сирватка, М. Паньків, Ю. Чумак, О. Кривозірка, Н. Федина, О. Волянський, Р. Стахнів, І. Онисів, В. Муравський, В. Мицак, Н. Хомин, Л. Шишак, Б. Федішин, В. Сіміонеску, В. Бобанич, В. Салій, П. Щур. Сьогодні свій педагогічний досвід передають молодому поколінню вихованці Львівської консерваторії (тепер музичної академії) – Т. Кислевич, М. Плекан, С. Максимов, І. Сирватка, Р. Кабало, Н. Гатайло-Мазур, В. Гамар, Ю. Чумак, О. Кривозірка, А. Душний, М. Головачак [2]. У цьому закладі активно функціонує популярний «Прикарпатський дует баяністів», створений у 1982 р. заслуженим працівником культури України В. Чумаком (випускником Уральської консерваторії) та С. Максимовим [6, 124–132; 7, 124–131]. Учасники колективу здійснювали оригінальні авторські переклади класики та музичних творів сучасності, виступали у конкурсних-фестивальних акціях. Детально опрацювавши історичний та виконавський доробок колективу, А. Душний довів, зокрема, що «Прикарпатський дует баяністів» є незмінною якісною складовою вітчизняної академічної школи народно-інструментального мистецтва, який підтверджує високу репутацію Львівської баянної школи [3, 10]. Так, дует є лауреатом міжнародних та всеукраїнських конкурсів (гастролював у Польщі, Англії, Італії, Канаді, Німеччині, Австрії). Сьогодні, визнаними в Україні та зарубіжжі постають новостворені народно-інструментальні колективи коледжу піж орудою представників школи. Серед них – ансамблі народної музики «Українські візерунки» під керівництвом В. Гамара, учасника мистецьких імпрез в Україні, Польщі, Словаччині та «Барви Карпат» під керівництвом С. Максимова, учасника урядових концертів та фестивальних програм в Україні, Японії, Польщі, Італії, Словаччині, Чехії [4, 48–49]. Керівники колективів – випускники класу А. Онуфрієнка. Саме педагогами-ентузіастами Дрогобицького училища було підготовлено благодатний ґрунт для формування майбутнього потужного конкурсного руху у баянно-акордеонному виконавстві. На початку 1979 р. в Дрогобичі було проведено відбіркові прослуховування до Всесоюзного конкурсу баяністів-акордеоністів. 16–18 березня 1989 р. за участі та ініціативи педагогів закладу було проведено

Перший зональний конкурс учнів-баяністів училищ Західного регіону УРСР. На початку травня 1990 року тут відбувалися прослуховування на черговий всесоюзний конкурс та на міжнародний конкурс у Москві. Важливістю діяльності баянних класів не лише у мистецькому контексті закладу, але й регіону очевидна, з програми ювілейних заходів до 60-річчя училища (2005), де були задіяні як солісти лауреати міжнародних конкурсів С. Максимов, Ю. Чумак, лауреатка зонального конкурсу Н. Мазур, І. Сирватка, О. Кривозірка, «Прикарпатський дует» у складі В. Чумака та С. Максимова, а також Оркестр українських народних інструментів під керівництвом Ю. Чумака. На базі училища започатковано Всеукраїнський конкурс виконавців на народних інструментах імені Анатолія Онуфрієнка, який об'єднав виконавців (солістів, ансамблі, оркестри) усіх рівнів та ланок навчання України. У процесі змагань активно проводяться концерти й конференції, майстер-класи провідних фахівців народно-інструментального мистецтва [5]. У творчому тандемі з відділом народних інструментів ДДМК, активно співпрацює кафедра народних музичних інструментів та вокалу Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка [10]. Основу кафедри становить методичне об'єднання викладачів народних інструментів, яке створено у перші роки існування музично-педагогічного факультету під керівництвом випускника Львівської консерваторії, корифея баянного мистецтва Дрогобищини професора Е. Мантулева (1965–2004) [6, 116–123], згодом – кандидата педагогічних наук, доцента І. Фрайта (з 2004). Сьогодні на кафедрі активно працюють продовжувачі традицій Львівської школи Е. Мантулев, А. Душний, Чумак, а також випускники факультету Є. Марченко, Б. Пиц, І. Фрайт, В. Шафета, В. Салій, А. Боженський, Р. Стахнів. Варто звернути увагу на наявність ще однієї авторської школи баянного виконавства та педагогіки – школи провідного педагога баянних класів у фахових навчальних закладах Дрогобича Ернеста Мантулева. Музичний діяч сформувався як спеціаліст у баянному класі О. Зуєва та класі диригування М. Бакаєва у Дрогобицькому музичному училищі (1958), а згодом – обидві спеціальності опановував у Львівській

державній консерваторії ім. М. Лисенка (клас баяна М. Оберюхтіна, клас диригування О. Плаксюка, 1963). В подальшому, спадкоємність педагогічної школи наставника знайшла в діяльності талановитого педагога самобутній розвиток і послужила формуванню підвалин баянного мистецтва в регіоні. Далі педагогічна майстерність діяча відточувалась у Львівському музично-педагогічному училищі імені Ф. Колесси (де він працював як викладач баяна та керівник оркестру, 1958–1965), Дрогобицькому музичному училищі (викладав методику гри на баяні та інструментознавство, 1965–2003). Однак найбільше пропрацював Е. Мантулев у Дрогобицькому педагогічному університеті на музично-педагогічному факультеті (1965–2009), як викладач (доцент – 1986, професор – 2006) класу баяна, організатор, учасник, керівник низки викладацьких та студентських ансамблів та оркестрів, голова методичного об'єднання викладачів народних музичних інструментів та голова художньої ради. Власні виконавські досягнення Е. Мантулева відзначені насамперед у ансамблевому виконавстві, зокрема як концертмейстера заслуженого Прикарпатського ансамблю пісні і танцю «Верховина» (учасник міжнародного конкурсу IV-го Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Москві, 1957). Музикант вів активну концертно-гастрольну діяльність у складі дуету (Е. Мантулев, Б. Зарайський, 1959–1963), митець входив до вищезгаданого активно гастролуючого ансамблю «Прикарпатське тріо баяністів» (1965–1984), виступаючи на Дрогобищині та інших містах регіону як самостійна одиниця, так і в супроводі камерного оркестру ДДМУ [7, 33–36]. У музичному житті Дрогобищини вагому роль відіграють народно-інструментальні колективи Інституту музичного мистецтва Дрогобицького педагогічного університету, засновані і очолювані Е. Мантулевим: оркестр народних інструментів «Ліра» (дипломант Всесоюзного фестивалю народної творчості, 1987), ансамблі «Гармоніка» і «Прикарпатські музики». Для цих колективів керівник здійснює аранжування, у яких велику увагу приділено баяну і як сольному інструменту, і як рівноцінному учаснику ансамблевого діалогу. Концертні програми наведених колективів включають різноманітну програму: зразки класичної музики, оригінальні композиції та переклади Е. Мантулева,

фольклорні й естрадні твори. Упродовж 1965–1985 рр. на кафедрі довгий час функціонував ансамбль «Гармоніка» під керівництвом Е. Мантулева. Ансамбль створений у 1965 р. на базі квінтету викладачів-баяністів С. Торічної, М. Сеньо, О. Ліщинського, В. Собка та Е. Мантулева, на початку своєї виконавської діяльності виконував переважно аранжування власного керівника та засновника. Концерт колективу, який відбувся 8 травня 1985 року, транслювало Українське телебачення. Про нього у рецензіях преси («Радянський педагог») зазначено: «... колектив, керований від початку створення невтомним пропагандистом баянного мистецтва доцентом Е. І. Мантулевым, є доброю школою, в якій педагоги мають змогу підтримувати музично-виконавський рівень, разом музикувати, і тим самим подають добрий приклад своїм вихованцям». Часопис також наголошував, що «всі твори оркестрував Е. І. Мантулев» [16]. З 1968 р. інструментальний колектив поповнили С. Процик (пріма), М. Фрайт (альт), В. Собко (баритон), Є. Марченко (контрабас) та виконавці на готово-виборних баянах: Е. Мантулев, О. Ліщинський, В. Чумак. Введення до колективу тембрових гармонік дало можливість розширення діапазону, збільшення технічних можливостей і збагачення тембрової палітри ансамблю. З цим колективом Е. Мантулев не лише концертував у Львові, Трускавці, Стрию, Івано-Франківську, але й здійснював записи на республіканському та Львівському телебаченні. З колективом виступали дрогобицькі майстри вокального мистецтва К. Сятецький, П. Турянський, І. Кліш, Л. Краєвська, Л. Радевич-Винницька. Студентський ансамбль «Прикарпатські музики» у складі: кларнет – Б. Колодій, акордеон – В. Шафета, гітара – П. Токар, контрабас – В. Чавва, створений у 2002 р., відрізняється тембральною різноманітністю та високими технічними можливостями. Серед його вихованців лауреати всеукраїнських та міжнародних конкурсів В. Бондаренко, О. Тудуй, Є. Коломієць, О. П'ятачук, В. Шафета, Г. Андрушко, заслужені працівники культури України С. Дацюк, П. Гушоватий, І. Мамайчук та ін. Так, окрім власної тривалої і плідної педагогічної праці у фахових навчальних закладах Львова та Дрогобича Е. Мантулев став наставником кількох поколінь педагогів, які розви-

нули його педагогічну концепцію в усіх ланках професійної спадкоємності. Вихідцями з його класу є професори О. Музальов, С. Димченко, доценти С. Торічна, Є. Марченко, С. Процик. Так, професор Станіслав Димченко є деканом факультету музичної творчості (1991) Рівненського Державного Інституту культури, деканом факультету музичного мистецтва (1999) Рівненського гуманітарного університету, де читає значний комплекс спеціальних дисциплін (основний та додатковий інструмент, диригування, оркестровий клас, курси «Методика викладання гри на музичних інструментах», «Методичні роботи над музичним репертуаром»). Керівник концертує з оркестром народних інструментів, з яким здійснив низку аудіо-записів. Фахівець-педагог є автором низки навчальних програм, посібників, навчально-репертуарних збірок, методичних рекомендацій, інструментувань та аранжувань для оркестру народних інструментів, розвідок з питань музичної педагогіки та музикознавства, публіцистичних нарисів у періодиці [4, 12–13]. Представниками класу Е. Мантулева є викладачі Дрогобицької музичної школи № 1 Роман Ілик та його вихованець Роман Яворський, учні яких у ряді постійних представників конкурсних змагань юних виконавців на обласному конкурсі учнів старших класів виконавців на народних інструментах серед мистецьких шкіл Львівщини, для прикладу – на XI-у Всеукраїнському конкурсі «Провесінь», який проходив у місті Кіровоград, лауреатом III-го ступеня став учень Романа Яворського Володимир Муравський, а на I-у Міжнародному конкурсі «Акорди Львова» посів третє місце. На цьому ж Міжнародному конкурсі Диплом II-го ступеня завоював Роман Стахнів – учень Романа Ілика [9]. Окрім цього Роман Ілик – керівник Зразкового гурту «Прикарпатські музики», створеного у Дрогобицькій ДМШ № 1, з яким виступає на сценах Дрогобича, Борислава, Трускавця, Стебника, Львова, а також сіл району (всього близько 300 концертних виступів). У процесі виконавської діяльності, зазначає Р. Ілик: «... важливим є комплексний підхід до збереження національних традицій народу та виховання підрастаючого покоління на кращих зразках музичного мистецтва, які є доступними для виконання дитячими колективами» [8]. Колектив неодноразово здобував призові місця на

обласних та регіональних конкурсах та фестивалях, а у 2006 року Зразковий гурт «Прикарпатські музики» став володарем «Гран Прі» І-го Всеукраїнського конкурсу-фестивалю дитячо-юнацького музичного мистецтва «Кришталевий Трускавець» (м. Трускавець). Молодшу генерацію вихованців класів Е. Мантулева та Д. Кужелева представляє старший викладач кафедри народних музичних інструментів ДДПУ ім. І. Франка Валерій Шафета – багаторазовий лауреат регіональних та міжнародних конкурсів як соліст та у складі ансамблю «Retro» та вокально-хореографічного ансамблю «Пролісок». Музикант має багатогранний досвід співпраці з ансамблями різних вікових категорій, фахової підготовки та стилевих орієнтирів: дитячого інструментального ансамблю «Лісові квіти», концертмейстер народної студентської капели «Gaudeamus», народного-інструментального ансамблю «Намисто», соліст-акордеоніст гурту «Дрогобицькі музики» [10, 24]. Власне ансамблева творчість з баянами у складі є вагомую складовою його наукових інтересів, що знайшло відображення у низці розвідок [12; 13; 14; 15]. З огляду на виконавські потреби колективів, з якими він співпрацює, акордеоніст постає укладачем та редактором репертуарних збірок. Водночас, у Дрогобичі наявні й інші лінії продовження творчо-педагогічних принципів Львівської баянної школи. Так, активним організатором мистецького життя, наукового осмислення аспектів цієї школи, викладачем спеціального баянно-акордеонного класу є Андрій Душний, чия діяльність продовжує і розвиває лінію спадкоємності М. Оберюхтін – А. Онуфрієнко – С. Карась. У даний час А. Душний – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти, заслужений діяч естрадного мистецтва України [10, 12–13]. Показовими є успіхи учнів класу А. Душного у творчих змаганнях різного рівня. Серед баянних студентських колективів Інституту музичного мистецтва ДДПУ ім. І. Франка дуєт акордеоністів – Ігор Куртий та Андрій Боженський (лауреати все українських та міжнародних конкурсів). Колектив неодноразово був відзначений на різноманітних творчих змаганнях. Цей дуєт та дуєт в складі дипломанта

міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів Руслана Кундиса та лауреатки Всеукраїнського конкурсу ім. А. Онуфрієнка Ганни Андрушко, разом з ансамблями «Намисто» і «Пролісок» представляли національне музичне мистецтво в програмі урочистого концерту з нагоди Дня Європи в Україні 5 червня 2007 року. Ці ж колективи (окрім другого з названих дуєтів) фігурують й у концертній програмі Міжнародної практичної конференції «Формування цінностей сучасної особистості» (20 вересня 2007 року). Серед виконавців-солістів – представників цього класу неодноразово лауреатськими званнями було відзначено Р. Стахніва, автора даного дослідження – Р. Кундиса, І. Куртого, А. Боженського, К. Коробко, В. Мицака, Ю. Ісевича, О. Сергієнко, Н. Хомина, Н. Федину, Г. Савчин, В. Бобанича, Г. Богомол, а також численні ансамблі за їх участі [10, 80–82]. А. Душний проводить послідовну роботу з репертуарного забезпечення, укладає та редагує збірки дидактичної літератури, окрім цього він є автором низки перекладень для дуєту баяністів та аранжувань для бандури й оркестру народних інструментів, здійснює формування та видання підручничково-посібничкової літератури [3], методичних рекомендацій, довідничкової літератури [4; 10], редагування та анотування нотних видань, підготовка та ведення численних історико-музикознавчих телевізійних та радіопрограм, виступає упорядником наукових збірників та матеріалів конференцій [6; 7], активно публікується у фахових та наукових виданнях України та зарубіжжя, член журі національних та міжнародних конкурсів в Україні, Італії, Польщі, Литві, Латвії, Білорусії. Однією з найважливіших сфер його діяльності вирізняється мистецько-організаційна, як така, що спрямована на відродження та популяризацію кращих традицій школи в соціокультурному просторі України та зарубіжжя. Ініціативний музикант-баяніст, педагог та науковець є автором ідеї та співзасновником науково-мистецьких проектів «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» (2005) та «Молода генерація Львівської баянної школи» (2008). Ініціатор та організатор численних науково-практичних конференцій («Львівська баянна школа та її видатні представники», «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть», «Музична освіта України – про-

блеми теорії, методики, практики», «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя», «Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика») та масштабних мистецьких форумів – Всеукраїнського Відкритого конкурсу баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» та Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» які щорічно проводяться на базі Франкового Вишу і об'єднують виконавців із України та зарубіжжя. За його безпосередньої участі відбуваються найрізноманітніші концертні акції, які залучають до співпраці баяністів-виконавців й представників народно-інструментальної

спільноти від початкуючих до провідних майстрів сфери народних інструментів України, представників української діаспори та зарубіжних гостей [11, 192, 200, 202–204].

Висновки. Отже, авторська школа М. Оберюхтіна стала центральною у творенні системи дочірніх авторських шкіл спеціалістів кількох генерацій Дрогобиччини. Їх комплексна багатовекторна реалізація створила підґрунтя для формування школи баянно-акордеонного мистецтва на Львівщині. На сьогодні вона є сформованою регіональною інструментальною школою, яку відрізняє вагомість внеску в розвиток української культури і має загальнонаціональну цінність.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа) : підр. [для вищих та сер. муз. навч. закл.]. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – 592 с.
2. Дрогобицькому державному музичному училищу імені Василя Барвінського – 60. Дрогобич : Коло, 2005. 80 с.
3. Душний А. Прикарпатський дует баяністів – творчо-виконавський аспект : навч. пос. Дрогобич : Півсвіт, 2007. 88 с.
4. Душний А. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник. Дрогобич : Півсвіт, 2010. 216 с.
5. Имханицкий М. Первый Всеукраинский конкурс исполнителей на народных инструментах имени Анатолия Онуфриенко. Народник (Москва). 2007. № 3 (59). С. 60–61.
6. Львівська баянна школа та її видатні представники (70-річчю від дня народження А. Онуфрієнка присвячується) : зб. мат. наук.-практ. конф. / [упоряд. А. Душний, С. Карась, І. Фрайт]. Дрогобич : Коло, 2005. 148 с.
7. Львівська баянна школа та її видатні представники. Михайлу Оберюхтіну присвячується : зб. мат. міжн. наук.-практ. конф. / [ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. Дрогобич : Півсвіт, 2006. 160 с.
8. Михаць М. Вчитель музики – організатор дитячого фольклорного колективу. З педагогічного досвіду роботи керівника зразкового гурту «Прикарпатські музики» Романа Ілика (м. Дрогобич). Молодь і ринок : щоміс. наук.-пед. журнал. 2007. № 3–4 (26–27). С. 105–110.
9. Михаць М. Обдарована молодь робить успіхи / М. Михаць // Мій Дрогобич. 2008. № 17 (151). 27 квітня. – четвер.
10. Пиц Б. Кафедра музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка : Науково-історичний довідник [гол. ред. І. Фрайт]. Дрогобич : Півсвіт, 2011. 196 с.
11. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ – ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2009. 244 с.
12. Шафета В. Виконавські склади та репертуар мішаних баянних ансамблів Львівщини. Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Л. Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [упоряд. О. І. Коменда]. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. Вип. 6. С. 145–154.
13. Шафета В. Внесок керівників ансамблів народних інструментів Львівщини у виконавський репертуар, музичну науку і публіцистику. *Наукові записки Тернопільського НПУ ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство.* 2010. № 1. С. 110–114.
14. Шафета В. Інструментальне ансамблеве мистецтво Дрогобиччини : музично-педагогічний факультет ДДПУ ім. І. Франка. Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання : зб. наук. мат. IV-го Всеукр. наук.-практ. семінару. Дрогобич : Півсвіт, 2010. С. 242–245.
15. Шафета В. Соціокультурне значення ансамблевого мистецтва Львівщини за участю баяна-акордеона у естрадних, фольклорно-академічних, академічно-професійних та самодіяльно-аматорських колективах. Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть : зб. мат. III-ї Всеукр. наук.-практ. конф. (ДДПУ ім. І. Франка, 19.03.10) / [ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич : Півсвіт, 2010. С. 97–103.
16. Яцків О. На телебаченні «Гармоніка». Радянський педагог. 1985. 13 червня. четвер.

REFERENCES

1. Davydov M. Istoriiia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (ukrainska akademichna shkola) : pidr. [dlia vyshchykh ta ser. muz. navch. zakl.] / M. Davydov. – K. : NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2010. 592 s.
2. Drohobyt'skomu derzhavnomu muzychnomu uchylshchu imeni Vasylia Barvinskoho – 60. Drohobych : Kolo, 2005. 80 s.
3. Dushniy A. Prykarpatskyi duet baianistiv – tvorcho-vykonavskyi aspekt : navch. pos. Drohobych : Pósvit, 2007. 88 s.
4. Dushniy A. Lvivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva : dovidnyk / A. Dushniy, B. Pyts. Drohobych : Pósvit, 2010. 216 s.
5. Ymkhanytskyi M. Pervyi Vseukraynskyi konkurs yspolnytelei na narodnykh ynstrumentakh ymeny Anatolyia Onufryenko. Narodnyk (Moskva). 2007. № 3 (59). S. 60–61.
6. Lvivska baianna shkola ta yii vydatni predstavnyky (70-richchiu vid dnia narodzhennia A. Onufriienka prysviachuietsia) : zb. mat. nauk.-prakt. konf. / [uporiad. A. Dushniy, S. Karas, I. Frait]. Drohobych : Kolo, 2005. 148 s.
7. Lvivska baianna shkola ta yii vydatni predstavnyky. Mykhailu Oberiukhtinu prysviachuietsia : zb. mat. mizhn. nauk.-prakt. konf. / [red.-uporiad. A. Dushniy, S. Karas, B. Pyts]. Drohobych : Pósvit, 2006. 160 s.
8. Mykhats M. Vychtel muzyky – orhanizator dytiachoho folklornoho kolektyvu. Z pedahohichnoho dosvidu roboty kerivnyka zrazkovoho hurtu «Prykarpatski muzyky» Romana Ilyka (m. Drohobych). Molod i rynek : shchomis. nauk.-ped. zhurnal. 2007. № 3–4 (26–27). S. 105–110.
9. Mykhats M. Obdarovana molod robyt uspihky. Mii Drohobych. 2008. № 17 (151). 27 kvitnia. chetver.
10. Pyts B. Kafedra muzychnykh instrumentiv ta vokalu Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka : Naukovo-istorychnyi dovidnyk. [hol. red. I. Frait]. – Drohobych : Pósvit, 2011. 196 s.
11. Semeshko A. Baianno-akordeonne mystetstvo Ukrainy na zlami KhKh – KhKhI stolit : dovidnyk. Ternopil : Navchalna knyha «Bohdan», 2009. 244 s.
12. Shafeta V. Vykonavski sklady ta repertuar mishanykh baiannykh ansambliv Lvivshchyny. Muzykoznavchi studii instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni L. Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho : zb. nauk. pr. / [uporiad. O. I. Komenda]. Lutsk : Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrainky, 2010. Vyp. 6 S. 145–154.
13. Shafeta V. Vnesok kerivnykiv ansambliv narodnykh instrumentiv Lvivshchyny u vykonavskyi repertuar, muzychnu nauku i publitsystyku Naukovi zapysky Ternopil'skoho NPU im. V. Hnatiuka. Seria : Mystetstvoznavstvo. 2010. № 1. S. 110–114.
14. Shafeta V. Instrumentalne ansambleve mystetstvo Drohobychchyny : muzychno-pedahohichnyi fakultet DDPU im. I. Franka / V. Shafeta // Istoriiia, teoriia ta praktyka muzychno-estetychnoho vykhovannia : zb. nauk. mat. IV-ho Vseukr. nauk.-prakt. seminaru. Drohobych : Pósvit, 2010. S. 242–245.
15. Shafeta V. Sotsiokulturne znachennia ansamblevoho mystetstva Lvivshchyny za uchastiu baiana-akordeona u estradnykh, folklorno-akademichnykh, akademichno-profesiinykh ta samodiialnoamatorskykh kolektyvakh. Narodno-instrumentalne mystetstvo na zlami KhKh–KhKhI stolit : zb. mat. III-yi Vseukr. nauk.-prakt. konf. (DDPU im. I. Franka, 19.03.10) / [red.-uporiad. A. Dushniy, B. Pyts]. Drohobych : Pósvit, 2010. S. 97–103.
16. Iatskiv O. Na telebachenni «Harmonika» Radianskyi pedahoh. 1985. 13 chervnia. chetver.

УДК 783.65

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-6>**Богдан ШКІЛЬНИК***аспірант кафедри методики музичного виховання і диригування, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 24, м. Дрогобич, 82100*

ORCID: 0000-0002-9589-3942

Бібліографічний опис статті: Шкільник, Б. (2021). Релігійно-катехитична сутність поетичних текстів хорових обробок українських духовних пісень XVII – XIX ст. *Fine Art and Culture Studies, 1*, 37–42, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-6>

**РЕЛІГІЙНО-КАТЕХИТИЧНА СУТНІСТЬ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ ХОРОВИХ
ОБРОБОК УКРАЇНСЬКИХ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ XVII–XIX СТ.**

Українські духовні пісні в обробках композиторів є однією з пріоритетних тем сучасного музикознавства. Одне з них – це питання аналізу поетичних текстів духовних пісень, його кореспондування з теологічною та богослужбовою літературою, християнською гимнографією. Мета статі полягає у тому, щоб у загальному окреслити коло питань, які необхідно розв'язати, щоб збагнути сутність поетичного слова українських духовних пісень, їх теолого-катехитичну спрямованість, виховну сутність тощо. У статті йдеться про те, що духовні пісні XVII – XIX ст. зацікавили українських композиторів наприкінці XIX ст. З цією метою вони створили чимало хорових обробок духовних пісень. Звернено увагу на те, що найбільш плідним етапом роботи українських композиторів над обробками духовних пісень припадає на період від 90-х рр. XIX і аж до середини XX ст. Також у статті наголошується на тому, що процес дослідження обробок духовних пісень, здійснених композиторами, в українському музикознавстві тільки розпочинається. На сьогодні вже є декілька вагомих розвідок, однак поки немає цілісної наукової візії про ці тексти, відсутні монографії, дисертації тощо. Основну увагу у статті зосереджено довкола питань аналізу сутності поетичних текстів духовних пісень, їх релігійно-дидактично, богословської та катехитичної значимості. З цією метою проаналізовано вибрані тексти страсного циклу та так звані покайні пісні, в яких йдеться про сутність земного життя людини, її віру в християнські цінності, згідно канонів церковної гимнографії та догматики. Акцентовано також на тому, що надійним музично-джерелознавчим текстологічним матеріалом для дослідження цього жанру стала б антологія хорових обробок духовних пісень в обробках українських композиторів. Основним матеріалом для аналізу поетичних текстів стали монографічні дослідження Ю. Медведика разом з факсимільними перевидання Почаївського співака 1773 та «Богогласника» (Почаїв, 1790–1791). Аналіз вибраних поетичних текстів обробок духовних пісень дозволяє зробити висновок про те, спільними для них їх канонічна релігійна тематика, діалогізм співця/піснетворця з Богом. Системний аналіз поетичних текстів духовних пісень тільки-но розпочинається і у подальшому можна буде зробити більш якісні теоретичні узагальнення, однак для цього необхідна інтердисциплінарна співпраця як музикознавців, так і теологів (богословів) та літературознавців і культурологів.

Ключові слова: духовна пісня, хорова обробка, композиторська творчість, «Богогласник», поетичний текст, катехизація.

Bohdan SCHKIL'NYK*Postgraduate Student at the Department of Technique of Musical Education and Conducting, Institute of Musical Art, Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, street I. Franko, 24, Drohobych, 82100*

ORCID: 0000-0002-9589-3942

To cite this article: Schkil'nyk, B. (2021). Relihiino-katekhytychna sutnist poetychnykh tekstiv khorovykh obrobok ukrainskykh dukhovnykh pisen XVII–XIX st. [Religious-catechitic essence of poetic texts of the choristal arrangements of Ukrainian sacred songs of the XVII–XIX centuries]. *Fine Art and Culture Studies, 1*, 37–42, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-6>

**RELIGIOUS-CATECHITIC ESSENCE OF POETIC TEXTS
OF THE CHORISTAL ARRANGEMENTS OF UKRAINIAN SACRED SONGS
OF THE XVII – XIX CENTURIES**

Ukrainian spiritual songs in the composers' arrangements are one of the priority themes of contemporary musicology. One of them is the question of the analysis of poetic texts of sacred songs, its correspondence with theological and liturgical

literature, and Christian hymnography. Thus, the purpose of the article is to broadly outline the range of issues that need to be solved in order to understand the essence of the poetic word of Ukrainian sacred songs, their theological-catechetical orientation and educational essence. The article states that the Ukrainian composers became interested in sacred songs of the XVII – XIX centuries at the end of the nineteenth century. For this purpose, they created many choral arrangements for sacred songs. The attention is drawn to the fact that the most fruitful stage of the work of Ukrainian composers on the arrangement of sacred songs falls on the period from the 90-s. XIX and until the middle of the twentieth century. During this period of time most often the texts of sacred songs were treated by O. Nyzhankivskiy, Ol. Koshyts, K. Stetsenko, St. Lyudkevych, M. Haivoronskiy, V. Barvinsky, and others. One of the first who legitimized this genre of choral music in Ukrainian culture was M. Lysenko. His masterful arrangements of the sacred song in honor of the miraculous icon of the Virgin in Pidkamin in the Brody district (“Oh, The Blessed Virgin, Mother of the Rus’ Land”) became very popular. Also, the article states that the process of studying of sacred songs in composers’ arrangements in Ukrainian musicology is just beginning. By today, there are several significant studies, but there is no holistic scientific vision of these texts, there are no monographs, dissertations, etc. The article focuses on the issues of the analysis of the essence of poetic texts of sacred songs, their religious-didactic, theological and catechetical significance. For this purpose, the selected texts of the esthetic cycle and the so-called repentance songs are analyzed, which refer to the essence of the earthly life of man, his faith in Christian values, according to the canons of church hymnography and dogmatics. It is also emphasized that anthology of choral arrangements of sacred songs in the works of Ukrainian composers would become a reliable musical source-textural material for the study of this genre. This anthology should include not only choral scores of the stage of formation and development of the genre (end of the XIX – mid XX centuries), but also the works of Ukrainian composers of the second half of the XX – beginning of the XXI century. (M. Skoryk, G. Havrylets, L. Dychko, V. Stepurko and other). The main material for the analysis of poetic texts has been the monographs by Yuriy Medvedyk, together with facsimile reprints of Pochaiv singers of 1773 and the “Bohohlasnik” (Pochaiv, 1790–1791). The analysis of the selected poetic texts of the treatment of sacred songs allows the author to conclude that their canonical religious themes are common to all of them, as well as the dialogue of the singer and songwriter with God. The systemic analysis of poetry texts of sacred songs has just begun, and in the future it will be possible to make more qualitative theoretical generalizations, but for this an interdisciplinary cooperation of both musicologists, theologians, literary critics, and culturologists is necessary.

Key words: *sacred song, choral arrangement, composer’s work, poetic text, catechization, “Bohohlasnyk”, manuscript, song-book, music-source.*

Актуальність питання. Дослідження питань історії становлення та розвитку української духовної пісні XVII – першої половини XX ст. та хорових обробок цих музично-поетичних текстів є одним із пріоритетних питань сучасної гуманітарної науки та, зокрема музикознавства і музичної педагогіки. Наголосимо, що науковий аналіз хорових обробок духовних пісень допіру розпочинається. На сьогодні маємо тільки окремі статті присвячені цьому питанню, авторами яких є Станіслав Людкевич, Василь Витвицький, Мстислав Юрченко, Юрій та Галина Медведик, Оріся Письменна та Оксана Цибух, Андрій Славич та ін. дослідники. У їх працях піддано аналізу як питання жанрової специфіки цих обробок, так і суто локальні аспекти дослідження – а) походження текстів, б) джерелознавчо-текстологічні аспекти, в) сутність цих текстів з музикознавчо-теоретичного та почасти теологічного поглядів. Деякі статті присвячено окремим збірникам хорових обробок українських композиторів, публікаціям цих партитур у різноманітних виданнях, у так званих шкільних співаниках та пісенних збірниках (А. Славич, Б. Шкільник, Ю. Медведик та ін.). До числа цих досліджень можемо залучити і розвідки Ю. Медведика О. Богданової про дуже цінне видання з тек-

стами лірницьких псалм, здійснені на початку XX ст. Порфірієм Демущий¹. Однак по сьогодні так і не має комплексного дослідження цього жанру ні у формі монографії, ні окремого розділу в підручниках чи академічних виданнях «Історії української музики», не кажучи вже про спеціальну дисертації. Дуже мало приділялося уваги й самим поетичним текстам українських духовних пісень, у т. ч. й тим, які потрапили в поле зору українських композиторів. Саме тому питання дослідження хорових обробок духовних пісень, які здійснили українські композитори від 90-х рр. XIX по середину XX ст. є дійсно актуальним та вельми перспективним.

Отже, **мета статті** полягає у тому, щоб у загальному окреслити коло питань, які необхідно розв’язати, щоб збагнути сутність поетичного слова українських духовних пісень, їх теолого-катехитичну спрямованість, виховну сутність тощо.

Виклад основного матеріалу. Українська духовна пісня прийшла у своєму розвитку тривалий шлях від одноголосого тексту до хорової партитури. Впродовж століть було сформоване основне коло духовнопісенних текстів, які наш народ передає від покоління до покоління. Чимало з цих текстів відомі ще принаймні

з середини XVII ст. («О, хто, хто Миколая любить», «Небо і земля оборона» та десятки інших). У цих піснях у різній мірі інтерпретовані старозавітні та новозавітні тексти, різноманітні агіографічні апокрифічні мотиви тощо. Чимало збереглося й пісень релігійно-дидактичного та моралізаторського характеру, яким чи не найменше присвячено уваги, рівно ж, як і пісням страсного циклу. Зрештою й обробок духовних пісень цього змісту створено найменше. Але завдячуючи Михайлу Гайворонському, Василю Барвінському та деякими інших композиторам маємо й такі майстерні хоріві партитури. Саму тому до поетичних текстів пісень покаянного змісту й постає потреба звернутися у цій статті спеціально. Аналізуючи покаянні духовні пісні слід зазначити, що поетика цих пісень певним чином «випадає» із загального контексту жанру, у тому сенсі, що пісні являють собою певну окремішність. Це пов'язано із самою специфікою теми покаяння, а також із особливостями природи «ісповідального» слова. Воно дається людині важко і потрібно докласти певних зусиль, щоб вимовити його, адже це слово самооскарження. Але людина розуміє, що тільки самооскарженням може оновитися і повернутися до життя із духовної смерті. Тому тексти і будуються на наскрізних характерних опозиціях світла і темряви, несвободи гріха і свободи, яку приносить очищення тлінності і вічності. У рукописних збірниках і у «Богогласнику» [6] духовні пісні часто подані з піснями роздумами про смерть, минущість та марність людського життя, де тема покаяння виступає не головною, а швидше, як постійний підмет, або ж як висновок, який завершує роздуми ліричного героя. У цьому відмінність покаянних пісень і пісень до Христа, Богородиці, святих, які відображають події християнської містерії. Покаянні пісні є духовним виміром буття для кожного християнина, екзистенційним виявом людини, тобто грішної, такої, що потребує духовного зцілення. Тема індивідуального покаяння займає центральне місце у християнській доктрині спасіння. Призначення людини – по смерті досягнути життя вічне, яке можна здобути тільки через правдиве життя. Але людина слабка, її зманює гріховне, вона часто не в силі боротися проти зла. І тут через Євангельське одкровення з'являється той, хто «Спасе народ Свій від грі-

хів їхніх» [Матей, 1. 21]. А святий Павло про Боже Милосердя говорить: «Де примножився гріх, там щедрішою стала ласка» [Рим., 5. 20]. Але щоб чинити своє діло, благодать повинна розкрити гріх, щоб повернути серце. Вже саме усвідомлення гріха містить в собі внутрішній суд сумління. Цей суд стає доказом правдивості середині людини, водночас стаючи початком нового дару благодаті й любові. У такому переконанні про гріх, людина розкриває подвійний дар: дар правди, сумління і дар певності відкуплення. Дух Правди є і Утішителем. За структурою тексти покаянних пісень умовно можна поділити на дві групи: у першій домінує риторичний принцип – текст звучить, як звернення до грішника (наприклад, пісня «Взирає з прилежанієм, тленний человек», що відома з першого українського друкованого співаника 1773 р., або пісня № 234 з першого почаївського «Богогласника» «Востани душе! Востани, что спешить?»), нагадування про минущість життя і близькість смерті, після якої доведеться відповідати за земні вчинки. Для таких риторичних текстів умовляння грішника, тобто задуматися над життям і поки є час покаятися. Пісні такого типу рясніють описами страсних мук, яких зазнає нерозкаяна душа після смерті. Яскравим прикладом є пісня зі «Співаника до Почаївської Богородиці» (1773), яку «от притчи Євангелской о богатом и Лазаре» створено невідомим автором (подобень «О горе мне грешнику, суццу»). Піснетворець словами першого куплету («Хочу страшну притчу сказати [...] самим Христом та изреченна, в Євангеліи положена...») (Шкільник, 2015: 33) прагне зацікавити і переконати слухача «самими словами Христа» про муки в пеклі. Водночас тут знаходимо і практичні настанови, що робити для того, щоб далі йти правильним шляхом і врятуватися: «Перед часом все житіє на смерть готовися, бігай гріхов, сповідайся, і Богу молися...» (пісня «Кажуть люде, же я умру, а я хочу жити!») (Rothe, Medvedyuk, 2016: 569). Тут є ще один важливий аспект – онтологічна цінність добра, яке триває завжди і не зникає, а веде людину до утвердження в істинному бутті. Це важливо у контексті катехизаційної сутності поетичних текстів духовних пісень, адже під добром треба розуміти сукупність суспільних умов, які дозволяють, як певним групам, такі кожному з їх членів повніше і легше досягти своєї

досконалості. Добро вимагає розсудливості й складається з трьох істотних елементів. насамперед це повага до людської особи. По-друге, загальне добро вимагає суспільного добробуту і розвитку самої спільноти. Загально добро становить мир, тобто тривалість і безпеку справедливого ладу. І що суттєво, коли зло відкриває перед людиною небуття – смерть, добро все змінює і відкриває нове буття – життя. Подібні тлумачення звучать у молитві першого Псалма «Блажен муж», що закінчуються слова «бо знає Господь путь праведних, а путь нечестивих погібнет». Подібний мотив простежимо і в уже цитованій пісні богогласниковій пісні про смерть (№ 236): «І старайся притяжати учинки ласкави» (Rothe, Medvedyuk, 2016: 569). Як бачимо вони подані у формі звертання в другій особі. Текст є діалогічним і учасником діалогу може стати будь-який слухач, адже поставлені питання адресуються кожному. Однак, виникає питання: чий це голос? Хто говорить? Адже часто – це голос грішника, що звертається до Бога із словами покаяння, як, наприклад, у пісні з «Богогласника» «Боже, каюся во исправленіи», № 234 (Rothe, Medvedyuk, 2016: 565). Іноді «голос», що вмовляє – це голос совісті, що звертається до нерозкаяної людини, іноді це може бути голос Ангела-хоронителя, що застерігає і водночас благає грішника виправитись. Це може бути і голос Церкви, яка зобов'язана наставляти грішників на праведний шлях. Серед покаяннях пісень знаходимо тексти, яким притаманне театральне розігрування діалогу між грішною душею і грішним тілом, що звинувачують одне одного у гріховності. З якоїсь сторони – це тільки підтверджує визначене завдання автора, адже такі взаємні звинувачення розбуджують совість. А єдиним способом позбутися звинувачень є визнання провини і постановка виправитися. Ці менш чисельні тексти створені за тим самим риторичним принципом – це словесне змагання, пошук аргументів та звинувачень, що таки призводить до бажаного результату: підкреслення гріховності кожної людини, що грішить «тілом і душею» і переконання у необхідності покаяння. До другої групи покаяннях пісень належать тексти у яких домінантою є молитовність. Це молитви, з якими людина-грішник, що кається, звертається безпосередньо до Бога. Саме серед таких текстів зустрічаємо справжні поетичні шедеври,

зокрема це пісні Дмитра Туптала. Хоч тексти і подібні між собою, зрозуміло, що за зовнішньою подібністю словесних формулювань міститься щось значно більше, і в суті своїй несе вольовий акт покаяння. І зовсім не важить, що у тексті ми не бачимо конкретної людини, ліричного героя з конкретною біографією, якого вже дає поезія романтиків. Тексти покаяннях пісень тяжіють до універсальності та загальності. Тут відбуваються злиття почуттів автора і виконавця (слухача). І справді, нерідко у текстах помічаємо особисте відкриття і здивування автора, який під таким враженням з повагою прагне показати своє переживання. Це робить автора подібним до слухача, а навіть і таким самим слухачем, що так само бореться із гріхом через споглядання і пережиття чогось вищого. Тоді і реципієнт легко може поставити себе на місце автора і сказати слова покаяння від себе, так, що коли автор говорить «я» страждаю, «я» винен і картаю себе – його «я» має явити себе таким, щоб будь-який читач або слухач, одновірець автора, міг висловлюватися вже від свого імені, ототожнивши своє «я» з авторським «я» – цілковито й беззастережно. І попри свої всезагальність є індивідуальним актом покаяння у якому людина переступає через себе, маючи відвагу ототожнити гріх і своє «я», відмовитись від свого «я» теперішнього, щоб через очищення в покаянні знову здобути його. У піснях кожне слово покаяння і важливе (через молитовність тексту) воно долинає до Бога, здійснюючи спілкування людини-каяльника з ним. такий акт покаяння є аналогічним до акту сповіді. Таку відмову від свого «я» вже можемо назвати внутрішнім покаянням і переоцінкою усього життя, наверненням до Бога усім серцем, припиненням гріха, відверненням від зла. Водночас це бажання і постановка змінити своє життя в надії на Боже прощення. Це навернення серця супроводжує біль і великий смуток. Цим смутком є жаль. Саме він є «болем душі і ненавистю до вчиненого гріха...». Цікавим є те, що при здійсненні акту сповіді людина вже готова визнати гріхи, адже добровільно зголошується здійснити акт. Однак людині потрібна спонукка до цього акту, тобто подібний приклад, того що буде коли не відкинути зло і інший шлях виявлення провини і розбудження жалю. Поштовх до написання тексту пісень – це відчуття «стояння перед Богом», при якому очевидно йде

усвідомлення і сприйняття себе таким яким ти є. «Стояння перед Богом» – це страх, а значить і визнання Його величі. Бог відкривається перед людиною, як ідеально довершене буття і це лише посилює відчуття власної недосконалості. Звідси і характерний початок – погляд на себе (грішника, що віддалений від ідеалу). Прикладами можуть слугувати такі відомі пісні, як «О, горе мні грішнику суццю», «Согріших, о Боже мой, отнють не каюся». Наступним структурним елементом покаянної молитви іноді є визнання скоєних злих вчинків, а точніше проговорення їх, хай і в дуже абстрактних формулах і самозасудженнях, як, наприклад у пісні № 213 з «Богогласник»: «Согріших, соділанное, як мні утаїти [...], обаче кающийся, паки согрішаю, гріхов ко гріхов моїх всегда прилагаю...») (Rothe, Medvedyuk, 2016: 524). Цікавим є те, що в деяких піснях пекельні муки, Страшний Суд, страх смерті відходять на другий план, значно важливішими є інші аспекти – зокрема, відірваність людини від Бога, неможливість із ним спілкуватися, втрата Його любові. У цьому ракурсі гріхи сприймаються, як біда, горе, якому зарадити можна лише одним шляхом, як, приміром, це описано в згадуваній вже пісні Дмитра Туптала-Ростовського «Воплю к Богу в веде моеї, до мя Он услышит» (Rothe, Medvedyuk, 2000: 49). Обов'язковим структурним елементом покаянних пісень є момент усвідомлення необхідності покути. Очищення часто зображається через символ сліз: вони омивають душу грішника від провин («Ізльї мні, Боже, со небеси слезы», № 218 (Rothe, Medvedyuk, 2016: 534-536). З цим пов'язані характерні символи води, як знаки чудодійного очищення, як-от у пісні латиномовного походження з українським богогласниковим перекладом «Ей не рік, не два, і не десяттий, як той боль гріха на душу взятий!», № 219: «Гдєсь то суть, кажут, здравья воды»). Вони нагадують читачеві про хрещення, де вода очистила їх від гріха первородного («Скруха, покута, горьких слез токи»). Роздуми грішника і усвідомлення покаяння завершуються короткою молитвою, в якій людина благає Бога простити їй гріхи і не позбавляти благодаті, щоб надалі вона могла вести гідне життя: «З глубины сердца глас мой возведшаго», «Богогласник», № 218 (Rothe, Medvedyuk, 2016: 536). Надія на Бога і усвідомлення любові може тотально змінити покаянну

мову. Грішна людина може собі дозволити певну інтимність інтонації, ігнорування дистанції, що існує між Творцем і творінням, знаючи, що не буде відкинута. Тому подекуди звучать ширі, безпосередні слова, якими син міг би звернутись до батька, благаючи прощення («Ісусе мой пресладкій, творче світа», «Богогласник», № 234). І саме через певність на Боже милосердя поруч із суто покаянними піснями, можуть фігурувати такі тексти, як згадано пісня Дмитра Туптала-Ростовського «Ісусе мой», де попри тему гріховності і покаяння домінує діалог любові між Богом і людиною через який і знищується гріх. Не дивно, що такі пісні вміщувалися в кінці рукописних збірників та «Богогласника», адже тут покаянний дискурс завершується переходом на інший, де замість голосу каляльника, який осуджує себе, починає звучати голос іншої людини – повної любові до Бога і себе. На завершення треба сказати, що вельми сповільнює дослідницьку працю те, що партитури з обробками українських духовних пісень сьогодні є раритетними. Щоб подолати це негативний стан щодо сказаного, можемо сказати, що в добу Незалежності України та процесів деантирелігізації вже дещо зроблено. Приміром, видано збірник обробок Миколи Леонтовича (Іванов, 1993), упорядкований Володимиром Івановим, збірник хорових творів Миколи Лисенка (Юрченко, 1992), упорядкований Мстиславом Юрченко та збірник обробок богогласникових пісень, нещодавно виданий як навчально-методичне видання, який підготував до друку та спорядив фаховими коментарями Андрій Славич (Славич, 2015). Цього замало. Дієвим розв'язанням посталої дослідницької проблеми стало б упорядкування спеціальної антології обробок духовних пісень українських композиторів, як створені від 90-х років ХІХ і по сьогодні, включаючи, приміром, високомистецькі обробки Мирослава Скорика, Ганни Гаврилець, Лесі Дичко, Віктора Степурко та ін. композитори сучасності, зокрема й тих, творчий шлях яких у різні роки на межі ХХ – ХХІ ст. був чи є пов'язаний з Дрогобичом (Степан Стельмашук, Роман Сов'як, Микола Ластовецький, Андрій Славич та ін.). Висновки. Аналіз вибраних поетичних текстів обробок духовних пісень дозволяє зробити висновок про те, спільними для них їх канонічна релігійна тематика, діалог співця/піснет-

ворця з Богом. Зрозуміло, що системний аналіз поетичних текстів духовних пісень тільки-но розпочинається і у подальшому можна буде зробити більш якісні теоретичні узагальнення, однак для цього необхідна інтердисциплінарна

співпраця як музикознавців, так і теологів (богословів) та літературознавців і культурологів. Все це дозволить нарешті пізнати внутрішній світ поетичних текстів духовних пісень, які свого часу зацікавили українських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Іванов В. Микола Леонтович. Духовні хорові твори / ред. упор. В. Іванов. К.: Музична Україна, 1993. 128 с.
2. Медведик Ю. Пісні до Почаївської Богородиці: перевидання друку 1773 року / транскрипція, коментарі і дослідження Ю. Медведика. Львів: Місіонар, 2000. 148 с. (Серія «Історія української музики». Вип. 6: Джерела).
3. Славич А. Духовні композиції Михайла Гайворонського. Дрогобич: Пусвіт, 2015. 52 с.
4. Шкільник Б. Українська наукова думка ХХ ст. про різдвяні барокові духовні пісні. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених ДДПУ ім. І. Франка. Вип. 11. Дрогобич, 2015. С. 104–109.
5. Юрченко М. Микола Лисенко. Релігійні твори для мішаного хору / Упор., ред. на вступна стаття М. Юрченка. Дрогобич: Відродження, 1992. 34 с.
6. Rothe H., Medvedyk J. Bogoglasnik. Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistliche Lieder aus Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. – Band 1: Facsimile. Kцлn-Weimar Wien: Вцлhau Verlag, 2016. 602 S; Band 2: Darstellung. Kцлn-Weimar Wien: Вцлhau Verlag, 2016. 432 S.

REFERENCES:

1. Ivanov V. Mykola Leontovych. Dukhovni khorovi tvory / upor. V. Ivanov. [Mykola Leontovych. Spiritual choral works: / editors-compilers V. Ivanov]. Kyiv: Muzychna Ukraine, 1993. 128 p. [in Ukraine]
2. Medvedyk Yu. Pisni do Pochaivskoi Bohorodytsi: perevydannia druku 1773 roku / transkryptsiiia, komentari i doslidzhennia Yu. Medvedyka [Songs to Pochayiv Mother of God: reprint of 1773 / transcription, comments and research by Yu. Medvedyk]. L'viv: Misionar, 2000. 148 p. (Seriiia «Istoriia ukrains'koi muzyky»: Vyp. 6: Dzherela). [Series «History of Ukrainian Music»: Vol. 6: Sources]. [in Ukraine]
3. Slavych A. Dukhovni kompozytsii Mykhaila Haivorons'koho. [Spiritual compositions by Mikhailo Haivorons'ky]. Drohobych: Pysvit, 2015. 52 p. [in Ukraine]
4. Shkilnyk B. Ukrainska naukova dumka XX st. pro rizdviani barokovi dukhovni pisni [Ukrainian scientific thought on Christmas baroque sacred songs]. Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers / [editors-compilers V. Il'nyts'kyi, A. Dushnyi, I. Zymomria]. Drohobych: Posvit, 2015. Issue 11. Vyp. 11. p. 104–109 [in Ukraine]
5. Yurchenko M. Mykola Lysenko. Relihiini tvory dlia mishanoho khoru / Upor., red. ta vstupna stattia M. Yurchenka [Religious Works for the Mixed Choir / Ed., Ed. and an introductory article by M. Yurchenko.]. Drohobych: Vidrodzhennia, 1992. 34 p. [in Ukraine]
6. Rothe H., Medvedyk J. Bogoglasnik. Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistliche Lieder aus Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. Band 1: Facsimile. Kцлn-Weimar Wien: Вцлhau Verlag, 2016. 602 S; Band 2: Darstellung. Kцлn-Weimar Wien: Вцлhau Verlag, 2016. 432 P. [in Deutsch]

УДК 37.013.42-051]:376-056.34:616.896
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-7>

Віктор ШОСТАК

кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
ORCID: 0000-0002-4837-9633

Бібліографічний опис статті: Шостак, В. (2021). Стратегії управління і діяльності в контексті збереження культурної спадщини. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 43–49, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-7>

СТРАТЕГІЇ УПРАВЛІННЯ І ДІЯЛЬНОСТІ В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Європейський вибір розвитку українського суспільства передбачає усвідомлення принципів і стандартів ефективною культурної політики, прийнятих цивілізованим світом. Час вимагає використання нових форм і методів збереження та використання культурної спадщини Волинського краю.

Метою статті є аналіз особливостей стратегічного управління та діяльності в контексті збереження культурної спадщини. Реалізація поставленої мети відбувається через вирішення наступних завдань: 1) розкриття сутності і поняття культурного виміру розвитку людства 2) дослідження рекомендацій фахівців Ради Європи щодо розвитку культурної спадщини в умовах децентралізації 3) визначення особливостей відтворення культурних цінностей та форм в умовах Волині і Луцька зокрема.

У статті культурна спадщина розглядається як значний творчий потенціал, що зберігає глибокі соціальні змісти і відіграє важливу роль в проведенні модернізаційних перетворень.

Як висновок у статті наголошується, що в сучасних формах культурної політики головним пріоритетом є розвиток творчої самореалізації людини в умовах свободи, кожен громадянин повинен стати учасником ефективних змін і соціокультурних перетворень. Здійснення креативних та дієвих стратегій діяльності в культурній сфері відкриває нові можливості для кожної територіальної громади Волині.

Ключові слова: стратегії управління, децентралізація, культурний вимір людства, культурна спадщина.

Viktor SHOSTAK

PhD in History, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
ORCID: 0000-0002-4837-9633

To cite this article: Shostak, V. (2021). Stratehiyi upravlinnya i diyalnosti v konteksti zberezhenya kulturnoyi spadshchyny. [Management and activities strategies in the context of cultural heritage preservation]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 43–49, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-7>

MANAGEMENT AND ACTIVITIES STRATEGIES IN THE CONTEXT OF CULTURAL HERITAGE PRESERVATION

The European choice for the development of Ukrainian society presupposes an awareness of the principles and standards of effective cultural policy adopted by the civilized world. Time demands the use of new forms and methods of preservation and use of the cultural heritage of Volyn region.

The aim of the article is to analyze the features of strategic management and activities in the context of cultural heritage preservation. The goal is achieved by solving the following tasks: 1) disclosure of essence and concept of cultural dimension of mankind development 2) research of Council of Europe experts recommendations concerning development of cultural heritage in the conditions of decentralization 3) definition of features of cultural values and forms reproduction in Volyn and Lutsk in particular.

The article considers cultural heritage as a significant creative potential that preserves deep social meanings and plays an important role in carrying out modernization transformations.

As a conclusion, the article emphasizes that in modern forms of cultural policy the development of creative self-realization in freedom is the main priority, every citizen must become a participant in effective change and socio-cultural transformation. Implementation of creative and effective strategies of activity in the cultural sphere opens new opportunities for each territorial community of Volyn.

Key words: management strategies, decentralization, cultural dimension of humanity, cultural heritage.

Постановка проблеми. Сучасний світ постійно змінюється і постає перед новими викликами, загрозами та перспективами. Однак головною домінантою його розвитку залишається інтелектуально-культурний розвиток людини в різних регіонах земної цивілізації. Людський капітал перетворюється на визначальний чинник становлення суспільств з різними ментальними кодами, уявленнями і прагненнями. Вагому роль у розвитку національної самосвідомості і духовної самореалізації особистості в сучасному українському суспільстві відіграють стратегічні рішення і дії в контексті збереження та використання культурної спадщини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз наукової літератури і офіційних документів міжнародних структур свідчить про значний інтерес до проблем розвитку культурного потенціалу і культурної спадщини зокрема. Так головні світоглядні координати людства у поглядах на сутність і взаємодію регіональних культур були визначені на Всесвітній конференції у Мехіко(3). Відомий менеджер і соціолог культури Саньїн Драгоєвич аналізує особливості проведення ефективної культурної політики в міському середовищі(4). Науковці і експерти Міністерства культури України дають практичні і методологічні поради щодо приєднання українських територіальних громад до Мережі креативних міст ЮНЕСКО(5). Тамара Андрейчук розглядає напрямки розвитку культурної спадщини Волині в контексті музейної інтеграції та удосконалення туристичної інфраструктури(1). Значний інтерес серед теоретиків і практиків викликала Програма розвитку туризму та рекреації у Волинській області на 2016-2021 роки(2). Експерти Ради Європи фахово аналізують можливі перспективи реформування соціо-культурної сфери України в умовах децентралізації та соціо-економічних трансформацій(6). Андрій Мацелюх, Ігор Шимків, Олена Шинаровська та Юрій Кучерявий досліджують зв'язки культурно-мистецької сфери та туристичної привабливості України. Привертає увагу комплексний аналіз нормативно-правової бази і практичної діяльності територіальних громад щодо сприяння розвитку культури(7).

Метою статті є дослідження сутності і практики стратегій управління та діяльності в кон-

тексті збереження культурної спадщини у світі і регіональної специфіки Волині.

Виклад основного матеріалу. На Всесвітній конференції 1982 році у Мехіко був проголошений принцип єдності і різноманіття культур, який передбачає визнання рівності всіх культур, право кожного народу утверджувати і розвивати власну культурну спадщину, традиції та майбутні перспективи. Передбачається, що збереження культурної самобутності є обов'язком не лише окремого народу, який є носієм даної культури, але й усього світового співтовариства, адже кожна національна культура чи її локальні прояви складають мозаїку світового культурного процесу. Кожне регіональне джерело живить потік культурної свідомості людства і є запорукою його постійного оновлення новими ідеями, образами, символами. Тому Декларація Мехіко зобов'язує міжнародну громадськість зберігати, вивчати і захищати культурну спадщину кожного регіону і етнічної спільності. Документ наголошує, що культурна самобутність народів оновлюється і збагачується через взаємодію з іншими культурними світами, традиціями і цінностями.(3).

Принцип культурного виміру розвитку людства передбачає, що головним критерієм визначення ефективності суспільно-економічних і політичних перетворень повинен бути культурний контекст. Метою будь-яких модернізаційних змін є позитивні зрушення в координатах розвитку окремої людини, її подальший духовний розвиток і відчуття свободи для творчої самореалізації. Принцип культурної демократії визначає, що культура створюється всім суспільством і відповідно належить всім громадянам незалежно від їх матеріального стану, соціального становища, освіти та інших чинників. Відповідно кожен має право бути учасником створення культурних цінностей, мати до них доступ і користуватись культурними благами.

Україна проголосила курс на демократичний розвиток, європейську інтеграцію і ефективні реформи суспільно-економічного життя. Експерти Ради Європи вважають, що наразі існує вікно можливостей та винятковий шанс для України здійснити фундаментальні зміни в системі управління культурною політикою та досягти суттєвого покращення та систематичності у наданні послуг, на базі існуючої культурної інфраструктури, ресурсів та законо-

давства. Особливо значимими є дані висновки в контексті утворення нових об'єднаних територіальних громад, які можуть стати територіями розвитку найновіших форм культурної свідомості і креативних практик.

Процес децентралізації дає можливості модернізувати існуючі структури та управлінські методи, оптимізувати надання послуг, підвищити рівень доступу до знань, цифрових технологій, зберегти пам'ять про населені місця та традиції, розвиваючи сучасні форми творчості та креативні індустрії, які вимагають оригінальних, нестандартних рішень. Культура формує почуття власної гідності та гордості, сприяє соціальній єдності. Культурне та креативне підприємництво даватиме поштовх місцевому економічному розвитку та пропонуватиме перспективи для молодих талантів. На думку експертів Ради Європи реформування соціокультурної сфери передбачає наступні кроки:

- уточнення пріоритетів культурної політики у контексті процесу децентралізації, здійснення Міністерством культури координуючої, моніторингової та контролюючої функції на місцевому на національному рівні;

- перетворення місцевих культурних центрів на учасників змін, здатних надавати необхідні культурні послуги;

- залучення приватних інвестицій та ініціатив у виробництво культурних продуктів, заохочення державно-приватного партнерства;

- краща комунікація щодо важливості культурних інвестицій як джерела економічних та соціальних трансформацій (6).

Ефективну модель розвитку культурного простору пропонує відомий соціолог культури Сан'їн Драгоєвич. Він слушно зазначає, що кризу слід розуміти як складну, комплексну проблему, а подолання кризових явищ як творчий процес. Пропонується адаптаційне стратегічне планування для визначення майбутніх дій. На початку потрібно визначити динаміку розповсюдження культурних цінностей на території того чи іншого населеного пункту. С. Драгоєвич рекомендує проаналізувати теперішні культурні потреби мешканців для того аби визначити перспективні культурні пріоритети в майбутньому(4).

Минулі етапи розвитку культурної пам'яті міста відіграли значну роль у формуванні сучасних поглядів та цінностей. Знаковим центром

Волині є Луцьк, який є давнім європейським містом, що протягом віків перебував на перехресті різних цивілізаційних потоків. Постає проблема пригадування і відчуття духовної аури міста в різні історичні періоди. В цьому контексті досить ефективними і результативними є зусилля працівників Управління культури Луцької міської ради, зокрема відділу охорони культурної спадщини. Завідувач відділу Олександр Котис досліджує та відтворює образ міста першої половини 20 століття. Залучає архівні матеріали, давні фото, моделює давні культурні пам'ятки в просторовому середовищі сучасного Луцька. Юрій Мазурик та Сергій Годлевський досліджують культурну історію Луцька середини і другої половини 20 століття, зокрема трагічні події радянського тоталітарного минулого на території Старого міста. Відділ промоції і туризму Луцької міської ради залучає культурні елементи і події середньовічного Луцька для створення привабливого іміджу міста в культурному просторі Європи. Музей сучасного мистецтва Корсаків створює культурні продукти і послуги, враховуючи сучасні культурні потреби лучан. Співробітники Державного історико-культурного заповідника створюють загальну картину культурних цінностей та матеріальної спадщини Волині, що відображає культурні епохи від раннього середньовіччя до наших днів. Музично-живописну і традиційно-етнографічну ауру Волині і Луцька оживлює та розвиває колектив факультету культури і мистецтв ВНУ імені Лесі Українки. Величезну дослідницьку роботу по вивченню історико-літературної та культурно-природничої спадщини Волинського краю провадять науковці ВНУ ім. Лесі Українки, зокрема факультетів філології, історії, географії, біології, економіки та інших. Нові культурні продукти пропонують відділи Волинського краєзнавчого музею. Лише ці приклади демонструють велику палітру культурних можливостей та знакових здобутків Луцька та Волині загалом.

У 2020 році Міністерство культури та інформаційної політики запропонувало Програму для розкриття внутрішнього потенціалу регіонів на 2021-2023 роки. Документом концентруються зусилля влади і громадськості на головних напрямках : 1) реставрація пам'яток культурної спадщини; 2) створення Центрів культурних

послуг ; 3) визначення туристичних магнітів України у кожній області. Передбачається, що такими магнітами повинні стати найбільш цікаві природні місця та об'єкти історико-культурної спадщини. На Волині питаннями туристично-культурних індустрій безпосередньо займаються відділ туризму департаменту економіки та європейської інтеграції обласної державної адміністрації, управління туризму та промоції міста Луцької міської ради, відповідні підрозділи в містах, відділи гуманітарної політики в новоутворених територіальних громадах області. Серед провідних туроператорів найбільш відомими є Нові мандрі, Патріот, Geoexpress, Світ подорожей та інші. Були розроблені 7 головних маршрутів, які поєднують в собі елементи матеріальної і нематеріальної культурної спадщини, подорожі в глибину століть, сучасні екстремальні види відпочинку, вияви народної культури і кулінарні традиції Волинського краю.

Перший напрям передбачає ознайомлення з Луцьким Замком, підземеллям, об'єктами Старого міста, вивчення унікальної спадщини музею Волинської ікони, експозицій Волинського краєзнавчого музею і Луцького братства. Цікавими стануть для волинян і гостей міста фонди і послуги музею сучасного мистецтва Корсаків, який став особливим місцем в культурному просторі України і Східної Європи. Останнім етапом цього маршруту став зоопарк, який отримав значний імпульс для розвитку. Тут відвідувачі одночасно отримують можливість побачити благоустрій і логістику Центрального парку відпочинку міста Луцька.

Наступний напрям охоплює культурну спадщину Волинської області. Туристи отримують можливість відвідати музей видатного політичного діяча і мислителя В. Липинського в с. Затурці, Зимненський монастир і заповідник Древній Володимир у м. Володимир-Волинський. Кінцевою точкою маршруту став музей в Устилузі, де всесвітньовідомий композитор Ігор Стравінський створив ряд композицій, що відображають культурну і природню аuru Волинського краю.

Третім культурно-природнім магнітом Волині став комплекс визначних місць. Це заказник у Воротневі, резиденція Радзивілів і костел Святої Трійці в Олиці, національний природний парк «Цуманська пуша» і санаторій

«Пролісок» в селі Грем'яче, де створена сучасна інфраструктура для оздоровлення і відпочинку. На цьому маршруті рекреаційні і ландшафтні переваги поєднуються з визначними культурно-історичними етапами розвитку краю. Обласна і місцева влада планують зробити масштабну реконструкцію резиденції Радзивілів, отримати кошти з державного бюджету в рамках урядової програми великої реставрації.

На четвертому напрямку поціновувачів активного відпочинку і духовноінтелектуального розвитку чекає знайомство з Жидичинським монастирем, скансеном у селі Рокині, музеєм Першої світової війни у Переспі і відвідини музею-садиби Лесі Українки в селі Колоджне. Саме тут в атмосфері народної культури і дивовижної природи велика поетеса створила найкращі твори, які віддзеркалюють культурний спадок України і Волині зокрема. В Ковелі туристи познайомляться з давніми традиціями і сьогоденням розвитку міста.

П'ятий напрямок надасть можливість оглянути панораму річки Стир і культурно-мистецькі особливості Старого Чорторійська, відвідати форелеве господарство і унікальні джерела в селі Оконськ, Центр польсько-українського діалогу в Костюхівці. Приємною несподіванкою стане знайомство з Маневичами, де окрім чудових ландшафтів можна оглянути унікальний човендовбанку, що став елементом європейської культурної спадщини. Логічним продовженням цієї тематики є подорож у національний парк «Припять-Стохід», де сконцентровані дивовижні природні місця і археологічні матеріали давньої історії Волині. Екотуризм і сплави по річці в Сваловичах пропонуються як завершення для мандрівки у цьому напрямку.

Поєднання культурних і гастрономічних традицій знаходимо в наступному магніті Волині. Шанувальникам такого відпочинку пропонують відвідати музей меду у Байові, об'єкти козацької слави у місті Берестечко, побувати у найвищій точці Волинської області в Бранах, зробити дегустацію продукції Павлівського пивзаводу і відвідати екосироварню в Старому Пориську. Слід зауважити, що Волинь має давні традиції розвитку галузей, пов'язаних з сільським господарством, переробкою продуктів і авторською кухнею. Цей напрям успішно розвивається в багатьох країнах світу і відкриває нові

можливості та перспективи для регіону, громад, окремих сімей.

Сьомий напрям передбачає відвідування унікальних місць національного природного парку у Шацьку і активний відпочинок на озері Світязь. Пропонуються риболовля, прогулянки на велосипедах, байдарках і човнах, катання на позашляховиках, ознайомлення з давніми кулінарними і гастрономічними традиціями.

Досить згадати, що 17 комунальних музеїв Волині зберігають значний обсяг краєзнавчої спадщини, який повинен знайти повноцінне використання при розробці нових цікавих подорожей та екскурсій. Майбутнє за інноваційним культурним туризмом, який ґрунтується на комплексних екскурсійних турах, поєднанні історичних, культурно-мистецьких, природно-розважальних елементів. Час вимагає чіткої логістики, ефективної сфери послуг, промоції та рекламно-презентаційної діяльності в засобах масової інформації та інтернет ресурсах, створення мультимедійних культурних продуктів і нових форм роботи з традиційними експозиціями та експонатами(Андрейчук,2020:8).

Досягнення цієї мети передбачає початковий аналіз культурних потреб громадян різних вікових категорій і соціальних груп. Вони включають : 1) сімейні потреби; 2) потреби, пов'язані із загальним культурним розвитком; 3) комунікативні та коопераційні потреби; 4) економічні потреби; 5) базові потреби; 6) особисті культурні потреби кожного громадянина. Після опрацювання зібраної інформації можна співставити сформовані і передбачувані культурні потреби. На перетині цих двох сфер визначаються стратегії діяльності в контексті вивчення та популяризації культурної спадщини.

Для поступового і динамічного культурного розвитку потрібні чіткі політичні зусилля та відповідальне управління, яке передбачає визначення головних структур і людей, що визначають та впливають на сучасний стан і культурні перспективи тієї чи іншої громади. Успішні міста для ефективного планування створюють групи головних експертів, які фахово займаються питаннями культурного простору та художньо-ціннісного образу міста, села чи територіальної громади в цілому . До таких груп залучають фахівців з питань культурної політики та культурного розвитку, спеціалістів з питань планування міста, організаторів

і продюсерів культурного життя, представників індустрії туризму, працівників базової мережі закладів культури, фахівців з питань транспорту і комунікацій, знавців історії краю, його образів та символів, археологів та письменників, що досліджують легенди та місцеві оповіді. Результативна робота експертної групи неможлива без участі представників приватного сектора, підприємців, які працюють в соціокультурній сфері чи бізнесових структур, які можуть робити інвестиції в цю галузь. Поради і пропозиції представників соціокультурної сфери визначають головні напрямки можливого співробітництва. Найбільш відомі і знакові постаті мистецького середовища, креативні та винахідливі виконавці можуть стати символами відродження культурного середовища громади.

На наступному етапі визначаються робочі завдання, графіки їхнього виконання, перелік відповідних фінансових, інформаційних, організаційних, матеріально-технічних ресурсів. План виконання кожного завдання чітко називає відповідальних осіб, очікувані результати, наслідки і подальші перспективи. Всі ці кроки передбачають максимальну публічність, залучення найкращих фахівців засобів масової інформації, інтернет-ресурсів. Це є необхідною умовою формування політики широкої участі громади в культурних перетвореннях. Крім цього ця обставина сприяє залученню в процес громадсько-політичних діячів, чиновників і рядових громадян, які бажають власної самореалізації. Адже європейський досвід ефективної культурної політики ґрунтується на досягненні змін, які відбуваються згори-донизу і нав-паки, тобто коли ініціативи з боку влади опираються на творчий потенціал різних груп населення. При такому підході до процесу залучаються нові групи зацікавлених громадян різного віку, освітньо-професійного рівня та культурних пріоритетів. Палітра може коливатися від класичних зразків культури до оригінальних форм молодіжних субкультур.Такий досвід уже напрацьований у місті Луцьку під час проведення різноманітних фестивалів та культурно-мистецьких проєктів. Зокрема на базі Державного історико-культурного заповідника постійно проводяться Дні міста, фестивалі серед-ньовічної культури, де поєднуються різні форми культурного самовираження і креативних практик. На Волині існує велика кількість

місцевих фестивалів, які організують місцеві громади. Так у селі Задиби Ковельського району влаштували фестиваль громад «Живи та міцній, Україно, під прапором неба й родючих ланів». Тут, просто посеред поля, зібралися сотні людей з усіх 23 громад Ковельського району. Кожна громада продемонструвала свою культурну унікальність і місцеві традиції в народному одязі, фольклорі, кулінарії, дивовижних народних промислах і художніх ремеслах. Місцева влада реалізувала простий і креативний сценарій проведення дозвілля і змістовного спілкування. Фестиваль у селі Задибах відкрив цілу низку святкувань, приурочених до 30 річниці незалежності України. Подібні фестивалі були проведені в інших громадах Волині. Саме така практика відтворення і збереження культурної спадщини може зацікавити багатьох мешканців України та гостей з інших країн.

Зараз обласна влада хоче систематизувати інформацію щодо різних культурних проєктів і зробити єдиний календар подібних заходів, розвести їх у часі, аби забезпечити максимальну зручність і доступність цього сегменту культурної спадщини для волинян і гостей краю. Це правильна стратегія в контексті найновіших цивілізаційних зрушень. Адже «саме розвиток людського, і інтелектуального капіталу стає головною передумовою успішності чи неуспішності тих чи інших соціумів. У цьому ракурсі одним із найважливіших чинників формування людського, інтелектуального капіталу, поряд із освітою, стає культура у найрізноманітніших її проявах». (Мацелюх, Шимків, Шинаровська, 2021:7)

Ефективна культурна політика передбачає аналіз головних видів культурної діяльності відповідно до базових інструментів і засобів, складання мапи культурних ресурсів з метою широ-

кого використання культури в модернізаційних перетвореннях. Важливе значення має скоординоване стратегічне планування, яке враховує національний, регіональний, міський і селищний рівень. Відповідно на кожному рівні потрібно враховувати специфіку окремих районів та місць. Це особливо актуально в наш час, коли утворюються нові територіальні об'єднання, які діють і планують своє життя в умовах децентралізації. Показово, що до Луцька приєднуються нові громади зі своїми традиціями, звичними стереотипами і очікуваннями. Головний пріоритет у цих діях – конструктивні побажання громадян та поліпшення якості їхнього життя. На цьому шляху відкриваються великі можливості для гармонійного розвитку людини і оточуючого соціокультурного простору.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Питання збереження і використання культурної спадщини залишаються досить актуальними. В нових умовах розвитку світу вони вимагають поряд з традиційними підходами використання інноваційних рішень і багатофакторного аналізу. Особливо значимими нові стратегії є для України, яка повинна зберегти культурну пам'ять, ідентичність і усвідомити своє місце у цивілізаційному розвитку людства. На сучасному етапі розроблені нові проєкти щодо реалізації культурного потенціалу Волині. В майбутньому найбільш перспективними напрямками дослідження і аналізу є подальше комплексне вивчення пам'яток матеріальної і духовної культури, аналіз можливостей поєднання комерційної і соціально важливої компоненти в розвитку креативних індустрій, різних форм туризму та модернізаційних перетворень у територіальних громадах в умовах децентралізації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрейчук Т. Музейна інтеграція в туристичному інфраструктуру Волинської області. *Волинський музейний вісник: Наук. зб.: Вип. 10. / Упр-ня культури, з питань релігій та національностей. Волин. ОДА; Волин. краєзн. музей; каф. музеєзнавства, пам'яткознавства та інформ.-аналіт. діяльн. ВНУ імені Лесі Українки; упоряд. Є. І. Ковальчук. Луцьк, 2020. С.3-9.*
2. Програма розвитку туризму та рекреації у Волинській області на 2016 – 2021 роки затвердженою Рішенням обласної ради від 07.04.2016 No 4/10 зі змінами від 13 жовтня 2020 року No 32/4. Департаменту економіки та європейської інтеграції Волинської облдержадміністрації. URL: <http://www.tourism.volyn.ua>
3. Декларація Мехіко щодо політики у сфері культури. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_730#Text.
4. Драгоєвич С. Як створити культурну політику загальної участі. URL: http://cityukraine.info/download/EU_citizenship.pdf

5. Креативні міста: методичні рекомендації щодо приєднання українських міст до Мережі креативних міст ЮНЕСКО/ Міністерство Культури України. Київ, 2019. 13 с. URL: <https://storage.decentralization.gov.ua/uploads/library/file/403/city.pdf>.

6. Рада Європи. Огляд культурної політики України 13-15 березня 2017 року. Звіт експертів. URL: http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?art_id=245250759.

7. Мацелюх А., Шимків І., Шинаровська О., Кучерявий Ю. Сприяння розвитку культури в Україні: дослідження зв'язків культурно-мистецької сфери та туристичної привабливості територій. URL: https://uaculture.org/wp-content/uploads/2020/12/5.turystychna-pryvablyvist_r.pdf

REFERENCES:

1. Andreychuk, T. (2020). Muzeyna intehratsiya v turystychnomu infrastrukturu Volynskoyi oblasti [Museum integration in the tourist infrastructure of Volyn region]. *Volyn Museum Bulletin: Science. Coll. : Issue. 10. / Department of Culture, Religions and Nationalities. Volyn Regional State Administration; Volyn regional museum; department of museum studies, monument studies and information-analytical activity. Lesya Ukrainka Volyn National University; complier Ye.I. Kovalchuk. Lutsk. P. 3-9.* [in Ukrainian].

2. Prohrama rozvytku turyzmu ta rekreatsiyi u Volynskiy oblasti na 2016 – 2021 roky zatverdzhenoju Rishennya oblasnoyi rady vid 07.04.2016 No 4/10 zi zminamy vid 13 zhovtnya 2020 roku No 32/4 [The program of tourism and recreation development in Volyn region for 2016-2021 approved by the Decision of the regional council from 07.04.2016 No. 4/10 with changes from October 13, 2020 No. 32/4]. Department of Economy and European Integration of Volyn Regional State Administration. URL: <http://www.tourism.volyn.ua> [in Ukrainian].

3. Deklaratsiya Meksiko shchodo polityky u sferi kultury [Declaration of Mexico City on cultural policy]. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_730#Text [in Ukrainian].

4. Dragoevich, S. *Yak stvoryty kulturnu polityku zahalnoyi uchasti [How to create a cultural policy of general participation]*. URL: http://cityukraine.info/download/EU_citizenship.pdf [in Ukrainian].

5. Kreatyvni mista: metodychni rekomendatsiyi shchodo pryednannya ukrayinskykh mist do Merezhi kreatyvnykh mist UNESCO [Creative cities: guidelines for joining Ukrainian cities to the UNESCO Network of Creative Cities]. Ministry of Culture of Ukraine. K., 2019. 13 p. URL: <https://storage.decentralization.gov.ua/uploads/library/file/403/city.pdf> [in Ukrainian].

6. Rada Yevropy. Ohlyad kulturnoyi polityky Ukrayiny 13-15 bereznia 2017 roku. Zvit ekspertiv [Council of Europe. Review of cultural policy of Ukraine on March 13-15, 2017. Report of experts]. URL: http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?Art_id=245250759 [in Ukrainian].

7. Matselyukh, A., Shymkiv, I., Shinarovska, O., Kucheryavy, Yu. *Spryyannya rozvytku kultury v Ukrayini: doslidzhennya zvyazkiv kulturno-mystetskoji sfery ta turystychnoyi pryvablyvosti terytoriy [Promoting the development of culture in Ukraine: a study of the links between the cultural and artistic sphere and the tourist attractiveness of the territories]*. URL: https://uaculture.org/wp-content/uploads/2020/12/5.turystychna-pryvablyvist_r.pdf [in Ukrainian].

УДК 781.1+781.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-8>

Вікторія КАШАЮК

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії та теорії мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025, vdraganchuk.ukr@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4396-8946

Бібліографічний опис статті: Кашаюк, В. (2021). Феномен ментальності в експлікаціях сучасного українського музикознавства. *Fine Art and Culture Studies, 1*, 50–58, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-8>

ФЕНОМЕН МЕНТАЛЬНОСТІ В ЕКСПЛІКАЦІЯХ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Одним із понять, що протягом останніх десятиліть наповнюється музикознавчим змістом, є ментальність, крізь призму якої аналізуються тенденції та явища музичної культури. Відтак, актуальною музикознавчою проблемою є систематизація та узагальнення знань та ідей з метою формування цілісного уявлення про ментальні риси певних музичних культур та їхні прояви в академічному мистецтві.

Мета статті – на основі наукових експлікацій ментальності створити ескізне бачення феномену у сучасному українському музикознавстві.

Методологія дослідження відображена у таких його завданнях: 1) аналіз основних досліджень проблеми ментальності в українському музикознавстві; 2) вирішення головних ідей провідних вітчизняних вчених щодо вказаного феномену; 3) привнесення власної думки в опрацювання задачі; 4) узагальнення та розкриття перспектив подальших досліджень даної теми.

Наукова новизна. У статті прослідковано розвиток української музикознавчої думки щодо феномену ментальності та вирішено головні здобутки вітчизняних вчених у цьому ракурсі. Задекларовано ідею про диференціацію архетипів колективного безсвідомого, які є основою художньої творчості, на два типи: інваріантні («символи») та варіантні («символи символів»).

Висновок. Серед найбільш вагомих здобутків щодо піднятої проблеми є ідеї І. Ляшенка про диференціацією способів мислення як ментальних виявів, Н. Горюхіної та Н. Герасимовою-Персидської про національну ідентичність в музиці, Л. Кияновської про кордоцентризм і стилістичну аklasичність в українській музиці, О. Катрич про діонісійський архетип як домінуючий в українському музично-виконавському стилетворенні, диференціація М. Северинова рівнів художнього мислення у відповідності до положень теорії колективного безсвідомого К. Г. Юнга та ін.

Ключові слова: музична ментальність, українська музична ментальність, відображення архетипів в музиці, сучасне українське музикознавство.

Viktoriia KASHAIUK

PhD in Art Criticism, Associate Professor at the Department of Arts History and Theory, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025, vdraganchuk.ukr@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4396-8946

To cite this article: Kashaiuk, V. (2021). Fenomen mentalnosti v eksplikatsiiakh suchasnoho ukrainskoho muzykoznavstva [Mentality phenomenon in the explications of modern Ukrainian musicology]. *Fine Art and Culture Studies, 1*, 50–58, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-8>

MENTALITY PHENOMENON IN THE EXPLICATIONS OF MODERN UKRAINIAN MUSICOLOGY

One of the concepts that has been filled with musicological content in recent decades is the mentality, through the prism of which trends and phenomena of musical culture are analyzed. Thus, the current musicological problem is the systematization and generalization of knowledge and ideas in order to form a holistic view about the mental features of certain musical cultures and their academic art manifestations.

The aim of the article – on the basis of mentality scientific explanations to create a sketch vision of this phenomenon in modern Ukrainian musicology.

Research methodology is reflected in the following **problems**: 1) analysis of basic research on the problem of mentality in Ukrainian musicology; 2) highlighting the main ideas of leading domestic scientists on this phenomenon; 3) introduction of own opinion in processing of a task; 4) generalization and disclosure of prospects for further research on this topic.

Scientific novelty. The development of Ukrainian musicological thought on the mentality phenomenon and highlights the main achievements of domestic scientists in this perspective is followed in the article. The idea about differentiating the collective unconscious archetypes as artistic creativity basis into two types is declared: invariant («symbols») and variant («symbols of symbols»).

Conclusion. Among the most important achievements on the raised problem are the following ideas. I. Liashenko's idea about the differentiation of thinking ways as mental manifestations, ideas by N. Goryukhina and N. Gerasimova-Persidskaya about national identity in music, by L. Kyianovska on cordocentrism and stylistic aclassicism in Ukrainian music, by O. Katrych about the Dionysian archetype as dominant in Ukrainian musical-performing stylistics, M. Severinova's differentiation of artistic thinking levels in accordance with the provisions of the K. H. Jung's collective unconscious theory and others.

Key words: musical mentality, Ukrainian musical mentality, archetypes reflections in music, modern Ukrainian musicology.

Актуальність проблеми. Ситуація у сучасному українському музикознавстві, яке все активніше розширює рамки історичного та теоретичного підходів до вивчення музичних явищ та прагне долучитися до загальноєвропейських тенденцій розвитку музикознавства *систематичного*, вимагає залучення до наукового пошуку вирішення актуальних проблем музичного мистецтва підходів, притаманних для філософії, соціології, психології, педагогіки та ін. Одним із понять, що протягом останніх десятиліть наповнюється музикознавчим змістом, є ментальність, крізь призму якої аналізуються як загальні тенденції та явища музичної культури (відображення національних ментальності, характеру та ідентичності в музиці, архетипи української музичної культури, українська національна музична мова та ін.), так і окремі мистецькі композиційні (жанрові, стилеві та ін.) та виконавські особливості. Відтак, постала вагома потреба проведення досліджень, в яких би здійснювалися систематизація та узагальнення таких знань та ідей, – з метою формування певного цілісного уявлення про ментальні риси української та інших музичних культур та їхні прояви в академічному мистецтві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналізуючи основні дослідження із задекларованої проблематики, насамперед, згадаємо працю С. Людкевича (1999) «Націоналізм у музиці», вперше опубліковану 1905-го року у часописі «Артистичний вісник». Оскільки згодом, під цензурою радянської доктрини, подібні наукові пошуки були заборонені, то вважаємо за потрібне нагадати її прикінцеву думку. Охопленою ідеєю до романтичного національного піднесення української культури у контексті та за прикладом пасіонарного руху культур європей-

ських (під впливом відомої «весни народів» 1848-го року та інших подій), мистець у справі розвитку модерних українських літератури та музики головну роль відвів національному способу мислення, та прийшов до висновку, що «оригінального, живого музичного стилю не створять нам ніякі родоводи її [музики] старинності чи грецького походження, ані непохитна віра в готові догми німецького контрапункту, ні готові рецепти на гармонізацію народних пісень, – а здорові, вільні, елементарні пориви і змагання життя і штуки» (Людкевич, 1999: 52). Власне, результати згаданих «поривів і змагань» і є, на нашу думку, тим сутнісним ядром, яке формує музичну ментальність певної культури, що відображається у композиторській та виконавській творчості як національний стиль і спосіб мислення, тобто ментальність.

Важливі ідеї, на які можемо сьогодні спиратися у контексті дослідження проблеми «ментальність і музика», висловлено у працях багатьох корифеїв українського музикознавства. Вагомі здобутки у даному напрямку здійснено у працях І. Ляшенка (1973; 1991), який, відштовхуючись від ідеї про історично-процесуальну роль національних традицій для розвитку та оновлення української музики, приходять до обґрунтування та диференціації національного та інтернаціонального в музиці, що, по суті, є диференціацією національного та універсального способів мислення як ментальних виявів. Дослідження певних аспектів національної ментальності та ідентичності проводилося у працях Н. Горюхіної (1985), Н. Герасимової-Персидської (1999) та ін.

Серед останніх досліджень, в яких підіймаються філософські психологічні, соціологічні аспекти впливу ментального фактору

на музичне мистецтво, вирізимо низку праць Л. Кияновської та представників школи вченої, в яких крізь цю призму аналізуються культурно-історичні процеси в українському мистецтві останніх століть і творчість його «знакових» діячів, а також ставляться питання про тенденції розвитку музикознавства на сучасному етапі (Кулик, 2019); праці О. Козаренка (2001) з проблем української національної музичної мови, М. Севериної (Архетипи..., 2013) про роль архетипів у композиторському мисленні, О. Самойленко (2004) про психологічні чинники у культурологічному аналізі, О. Безбородька (2010) про реальність впливу національно-специфічного звучання вербальної мови та національно-вербального фактору музичної діяльності на творення і сприйняття музики, Х. Казимирів (2018) про історико-культурологічний аспект втілення міфологеми землі в українській професійній музиці, Г. Плечелок (2016) про диференціацію форм архетипу Переродження та його інтерпретацію в музиці та ін.

Протягом останніх років проблему ментальності екстрапольовано на вивчення розмаїтих явищ музичного мистецтва – український хорівий спів (Бенч-Шокало, 2002), вокальне мистецтво (Антонюк, 2001), (Пристапов, 2008), національну ідентичність (Корній, 2008), (Новаківич, 2020), (Ярко, 2021), виконавське стилетворення (Катрич, 1996), функціонування різноманітних архетипів та міфологем, розвиток окремих жанрів і багато інших проблем композиторської та виконавської творчості.

Мета статті – відштовхуючись від результатів попередніх здобутків, на основі наукових експлікацій ментальності створити ескізне бачення феномену у сучасному українському музикознавстві. Завдання дослідження полягають у наступному: 1) проаналізувати основні дослідження проблеми ментальності в українському музикознавстві; 2) вирізнити головні ідеї провідних вітчизняних вчених щодо вказаного феномену; 3) привнести власну думку в опрацювання задачі; 4) здійснити узагальнення та розкрити перспективи подальших досліджень даної теми.

Виклад основного матеріалу. Аналіз музикознавчих експлікацій феномену ментальності розпочнемо із концепції української музичної ментальності Л. Кияновської (2001), яку можемо «прочитати» на основі ідей, вислов-

лених у процесі компаративного огляду українського музичного романтизму та його європейського контексту. Специфіку ситуації, що склалася з українською художньою школою, дослідниця пояснює формуванням у добу романтизму, фактично, двох шкіл – у східній і західній частинах України, яка була розділена між Російською та Австро-Угорською імперіями. Розвиток кожної із вказаних шкіл позначений низкою характерних історико-соціальних прикмет. При спільності музичної мови, фольклорних джерел і загальнозначимих образів і тем східна і західна школи, все ж, виявляють суттєву різницю у колі художніх інтересів, несинхронній реакції на провідні стилі віяння Європи, використанні різних виразових систем. (Нагадаємо, цьому до протягом останніх століть, до кінця 1930-х років сприяли можливості західноукраїнських мистців навчатися у європейських культурних центрах та співпрацювати з їхніми провідними діячами і, водночас, не бути залежними у творчості від російського і радянського імперсько-тоталітарного тиску, який витримували мистці із Наддніпрянщини, і який від рубіжного 1939 року поширився на усі терени України). Разом із тим, авторка стверджує, що національна ментальність українців, як свідчить трьохсотлітній розвиток професійної музичної культури від Миколи Дилецького і класиків «золотої доби» до «знакового» модерніста Бориса Лятошинського та його учнів-«шістдесятників», є досить стабільним поняттям, хоча й не відкривається з першого погляду. Головним чинником єдності дослідниця вважає духовну спільність, яка стоїть вище регіональної окремішності та, водночас, є гарантом певних постійних засадничих ознак і спільного способу музичного мислення. Визначаючи найістотніші прикмети національної музичної ментальності, Л. Кияновська називає наступні: «сердечність, м'яка лірика, тісний зв'язок з фольклорною обрядовістю, корені якої сягають у глибину тисячоліть, а через них філософська зосередженість на вічних проблемах буття, на які немає і не може бути однозначної відповіді» (2001: 12).

Визначеними вище цими ментальними рисами дослідниця пояснює дві важливі ознаки української музичної культури. По-перше – «обережну» трансформацію українською композиторською школою авангардних концепцій

і засобів, викристалізованих в експериментаторських пошуках західноєвропейських мистців. По-друге – домінування у творіннях композиторської, як і літературно-поетичної, театральної та образотворчої, шкіл «а класичних» стилів, насамперед, бароко і романтизму, питомими рисами яких є чуттєвість й ірраціональність, що мають у витоках багатотисячолітні поняття і символи колективного світогляду та є «зерном» національного мистецтва (Кияновська, 2001: 11–12), – природньо, саме ці стилі найбільш глибоко резонують з національною ментальністю.

До наведеного дискурсу варто додати й ідею О. Катрич, висловлену у контексті концепції музично-виконавського стилетворення. Уявляючи ментальність як субстанцію, яка, «експонуючи найзагальніший рівень прояву національного... існує в етнічно визначеному соціумі, де кожен представник соціуму є її носієм» (Катрич, 1996: 32), дослідниця стверджує й про домінуючий тип стилетворення для музично-виконавської школи, який за своєю суттю також є а класичним, – це характерний для національно-ментального вираження діонісійський архетип.

Описані вище національно-ментальні риси, на нашу думку, зумовлені практикою глибинної саморефлексії, що є предвічною українською традицією, вершинним виявом якої став сквородинський «подвиг самопізнання». Цим же пояснюємо і помічену Л. Кияновською вкрай рідку появу української композиторської школи в авангарді мистецьких пошуків, непритаманність для її вираження духу експериментаторства, радикалізму у зламі існуючих технологій, прагнення шокувати публіку тощо. Це викликає чисельні паралелі в інших сферах української культури та, у цілому, українського мислення, виражені символікою головних архетипів колективного безсвідомого – як ключових, пов'язаних із софійністю і кордоцентризмом, так і багатьох інших.

У цілому, естетика засадничого етапу еволюції українського і професійного, і народного мистецтва – доби бароко, і особливо близький українцям «бароковий дуалізм мислення» дозволили «природно поєднати глибоку релігійність, а часом і ірраціональну містичність погляду на світ з іскристою дотепністю чуттєвої насолоди, буфонно-гротесковими фантаста-

горіями, химерними переплетеннями вигадки і дійсності, протилежних полюсів почування й буття» (Кияновська, 2007: 362). Цей дуалізм і презентує у музичній культурі сутність національної ментальності.

У продовження роздумів про домінування в українській культурі а класичної стилістики приходимо до висновку, що після довершеного козацького бароко, у період, коли в західноєвропейській музиці панував класицизм, оснований на «ratio» (ментальному відокремленні Розуму і Серця), в українській розвинувся сентименталізм з зерном «emotio». Класики української музики М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель по-різному втілювали пізньобарокові-ранньокласичні тенденції, не створюючи «класичного класицизму» австро-німецького зразка з ідеєю вищого розуму і космічно-числового порядку. Розум української ментальності є за суттю «сердечним розумом», витвореним із поєднання архетипів Софії і Серця, а вищий порядок трактується як музикальність світу, числова гармонія якого сприймається крізь призму власного серця. Більше того, незаперечною вершиною національної класики стала творчість Івана Котляревського, його блискучі гумор і гротеск, які репрезентували «світ навиворіт» – українську сміхову культуру, в якій також вбачаємо ірраціональний первінь. Із цих же причин, на нашу думку, в українській музиці не зреалізувалися у вигляді цілісних течій раціоналізовані математично-орієнтовані пошуки авангарду ХХ ст., виявлені в окремих індивідуальних випадках.

Згадані архетипи Серця і Софії є знаками ментального кордоцентризму, котрий, проявившись у музиці, витворив кордоцентризм музичний, який трактується як «вираження основних засад філософії серця специфічними засобами композиторського письма, що включає певні естетико-стильові пріоритети, окреслений вибір жанрових та драматургічних моделей, ієрархію складових музично-виразової системи» (Завісько, 2013: 8). Авторка стверджує, що кордоцентризм, що став домінуючою рисою національної музичної ментальності, має витoki у ХVІ–ХVІІ ст. в ісихазмі, провідна ідея сердечного пізнання Бога відображена у кантах і псалмах Д. Туптала, Ф. Прокоповича, Т. Щербацького, лірико-рефлексивній настроєвості партесних концертів, отримав

найяскравіше вираження у бароковому і романтичному стильових виявах, між тим у «золоту добу» в сентименталізмі А. Веделя, у провідній сфері національної культури – вокальній, специфічному національному камерному мисленні, в елегантності як трансформації кордоцентричних ідей. Вказуючи на провідну роль сердечних почуттів, волі та відчуттів у пізнанні Божественної істини ще у трактатах давньоруських мислителів Іларіона Київського, Володимира Мономаха, Кирила Туровського, Данила Заточника, які розуміли існування людини як постійну боротьбу, що зосереджується у Серці – боротьбу між світлом і пітьмою, між вищою благодаттю та диявольською прірвою, у тому, що Серце «сполучає розум, почуття й волю людини, а водночас найбільше резонує на гармонію музичних звучань» (Завісько, 2013: 8), – авторка вбачає й виключний український пієтет до духовної творчості, – і композиторської, і виконавської.

На нашу думку, із вказаних ментальних причин провідними жанрами української музичної культури є співочі – вокальні і хорові. Українська вокальна школа, на думку В. Антонюк, не орієнтована, як західноєвропейські та американські етнокультурні школи, на пошуки дослідницьких матеріалів поза сферою власного етнічного середовища. Вона є національно-орієнтованою, тому її сутність як «етномистецтвознавчого модусу в системі сучасної світової культури» (Антонюк, 2001: 6) визначається сутністю національної ментальності. На цих же підставах дослідник І. Присталов називає українську вокальну школу «школою ліричного співу» і розкриває поняття ліризму у контексті української художньої ментальності. «Ліризм трактується як жанрова основа і, внаслідок цього, як стильова особливість оперного мистецтва в цілому, національної української опери зокрема і стилю вокальної інтерпретації оперних партій» (Присталов, 2008: 2). У порівнянні із лірикою у західноєвропейському оперному співі, «лірикоцентричність національного художнього менталітету», стверджує І. Присталов (2008: 7), має суттєву специфіку, зокрема, особливу естетизуючу семантику ліричного тенора (піднесене і статично-урочисте виконання з високо розвинутою технікою мелізматичного співу та виразним інтонуванням у високому регістрі), зв'язок

з манерою виконання народних пісень і міських романсів, освоєння італійської манери співу, відображення образів ліричної природи як найбільш органічно традиційних для національної культури, спорідненість із традицією церковного співу, модус якої сформувався на основі візантійської традиції у добу середньовіччя, над-індивідуальний та етично піднесений, сповідальний пафос, витоки якого – у традиції культового співу. Як вказала щодо цього О. Бенч-Шокало, «приймавши канон візантійського обряду, українці трансформували його відповідно до власної співочої традиції: канонічні тексти осмислювалися суто індивідуально» (2002: 11), що зумовило трактування Літургії з позицій безпосереднього індивідуального осягнення людиною Бога через власне серце, – нагадаємо, ця ідея сповна зреалізувалася у філософії українського кордоцентризму Г. Сковороди та П. Юркевича, християнського персоналізму М. Гоголя і М. Бердяєва та ін.

Зазначимо, що вказані питомі ознаки етосу української духовної музики, зумовленого домінуючим кордопервнем, зумовлюють ще одну його рису – настроєву двоїстість, тобто амфотерність, яка полягає у тому, що радість та інші оптимістичні емоції виражаються засобами мінорного ладу. Мова йде про перехрещення різнобарвлених емоцій, як, наприклад, радість і смуток, тобто їхню амфотерність музиці викликає хіазму. Гіпотезу про амфотерну музику та музичну хіазму як модальну рису слов'янської душі відстоюють психологічно-музикотерапевти І. Мірошник та Є. Гаврилін. Не заглиблюючись у даному сфері у рамках музикознавчого дослідження, лише констатуємо, явище хіазми вчені обґрунтовують домінантністю правопівкульного емоційно-образного сприйняття світу і художнього мислення, який характеризується цілісністю та симультанністю, і за певних обставин може доповнюватися лівопівкульним мисленням, що привносить у процес мислення раціонально-логічні і суцесивні ознаки. Відтак, вважають дослідники, східнослов'янський етос має за головну «смыслотворчу» функцію у світовій культурі, західноєвропейський – «цілевизначаючу» (Мирошник и Гаврилин, 1999).

Науковий дискурс щодо проблем національної ментальності і музики має і семіологічний аспект, який в українській науковій традиції

бере витоки у дослідженнях О. Потебні (1892), котрий обґрунтував поняття «мова мистецтва» та «мова культури» та, спираючись на досягнення А. Гумбольдта, продекларував тезу про знаково-символьну природу мистецтва (з-поміж іншого, вчений приводить приклади «крокового колеса» як символу Сонця та ін.). Окрім того, у доробку вченого знаходимо надзвичайно цінну як для того часу, так і для нашого дослідження ідею про зумовленість творчості мисленням, крізь яке навколишній світ відображається у душі мистця, тобто, про ментальні основи мистецтва (подаємо мовою оригіналу): «Искусство ... есть не непосредственное отражение природы в душѣ, а извѣстное видоизмѣненіе этого отраженія. Между произведеніем искусства и природою стоит мысль челоуѣка – только подъ этимъ условіемъ искусство можетъ быть творчествомъ» (Потебня, 1892: 189–190).

У сучасному музикознавстві семіологічний погляд актуалізовано у дослідженнях О. Козаренка, який розглядає музику як «специфічну семіотичну систему» (2001: 2) та пропонує перехід від «історії стилів», проблемного чи традиційно-нарративного історієписання до «історії ментальностей» (2001: 13–14). В історії української музики дослідник вирізняє «передстиль» – до першої половини ХІХ ст. включно, «стиль» – творчість М. Лисенка та «метастиль» – спадщина, що з'явилася від 60-х рр. ХХ ст. Стверджуючи про стиль як мовну єдність, про багатомовність сучасної музичної творчості, вчений у сучасному музичному континуумі, у постмодерному «накладанні» декількох стильових парадигм (подібному до того, що було в українській музиці ХVІІ–ХVІІІ ст., у бароково-сецесійно-ранньокласичному «накладанні»), вирізняє «національний мово-стиль», утворений з інтегральних складових, якими є авторські музичні «словники» (Козаренко, 2001: 28, 218–254). Зазначимо, що, безумовно, національний стиль не є буквальною сукупністю множинних авторських стилів, а сутнісно більш цілісним явищем, яке живе за законами сучасності і народжує вказані дослідником індивідуальні стилі.

Наступний аспект експлікації феномену ментальності у музикознавстві, якого торкаємося у представленій статті, пов'язаний із колективним безсвідомим, архетипи якого є «провідниками» цілісного відображення національ-

ного мислення у музиці. Перехід архетипів від «культурного позасвідомого» до реального висвітлення у художній творчості, до реалізації у музичному творі здійснюється крізь призму мислення композитора-виконавця-слухача, у свідомості яких постає музичний твір. Схема цього переходу описана дослідниками, які висунули термін «культурне позасвідоме», – А. Пелипенком та І. Яковенком (1998).

Згаданий ракурс проблеми опрацьований у дослідженні М. Севериної, в якому здійснюється проєкція архетипів культури на творчість сучасних українських композиторів (Архетипи..., 2013). У цілому, авторка приходить до висновку, що відображений в музиці першообраз ніби перекладається композитором зрозумілою для сучасників мовою, а також наполягає на колективно позасвідомій сутності архетипів, що постають у композиторській творчості як першообрази, котрі формувалися і функціонували у міфології і традиції.

Дослідниця вирізняє три рівні «основи художнього творення» (М. Гайдеггер) або художнього мислення: *перший рівень* – абстрактний, що знаходиться у царині колективного позасвідомого, відтак із всесвітнього поля існуючих культурних архетипів продукує одвічні ідеї, що не залежать від історичного часу, національності, соціального статусу, психологічного або творчого станів композитора, цей рівень «найближчий до первинного пласта ментальності, оскільки він несе в собі першообрази, первинні імпульси та реакції, що викликають проєкцію на свідомість (точніше, позасвідомість)» (Северінова, Теорія..., 2013: 182); *другий рівень* – це «позасвідомий культурний код», що переносить національні культурні архетипи у творчості композитора; він складається із тих смислів та образів, які автор, як представник культурної традиції, свідомо чи несвідомо закладає у свою творчість (Северінова, Теорія..., 2013: 182); і нарешті, *третій рівень* – «свідомо закладений композитором культурний код, що свідчить про особистісні композиторські ідеї та створення особистісних архетипів, а, може, й кенотипів» (Северінова, Теорія..., 2013: 182–183).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Сучасне українське музикознавство, що у ситуації становлення української державності було покликане докласти зусиль до національного гуманітарного розвитку, напрацювало

певні здобутки в експлікації феномену ментальності, що стало предметом даного дослідження. У цілому, в них продовжено пошуки С. Людкевича (1999: 52) про вільну взаємодію життя і мистецтва як сутнісне ядро формування ментальності певної культури. Найбільш вагомими, на нашу думку, є ідеї І. Ляшенка (1973; 1991) про диференціацію національного та універсального способів мислення як ментальних виявів, обґрунтування Н. Горюхіною (1985) та Н. Герасимовою-Персидською (1999) проявів національної ідентичності в музиці, ідеї Л. Кияновської (2001) про «обережну» трансформацію українською композиторською школою авангардних концепцій та домінування академічних стилів як результат кордоцентризму національної ментальності, О. Катрич (1996) – про діонісійський архетип як домінуючий в українському музично-виконавському стилетворенні, диференціація М. Севериною (Теорія..., 2013) рівнів художнього мислення у відповідності до положень теорії колективного безсвідомого К. Г. Юнга та ін.

Докладаючи зусиль для опрацювання вказаного аспекту проблеми, пропонуємо ідею диференціації архетипів колективного безсвідомого, які є основою художньої творчості, на два типи. Перший – *інваріантні архетипи*,

якими вважаємо ті основоположні архетипи, які є символами певних явищ і функціонують у колективному безсвідомому людства. Другий тип – *варіантні архетипи*, які є «символами символів» і проявляються у мистецтві крізь призму ментальності його творців. Наприклад, інваріантний архетип Аніма може проявлятися у музиці множинністю фемінних образів, пов'язаних з архетипами Дівчини, Матері, Землі та ін., інваріантний архетип Анімус – маскулинними образами, що символізують Воїна, Мудрого старця та ін., що має безліч прикладів у світовому та українському музичному мистецтві. «Знаковими» прикладами відображення вказаних архетипів в українській музиці ряд вокальних, хорових і сценічних творів, як, наприклад, кантати «Весна» М. Скорика, «Червона калина» Л. Дичко, «Україна. Хресна дорога» В. Камінського та багато інших, аналіз яких розкриває додаткові можливості до самоусвідомлення та вивчення найбільш яскравих рис національної психології.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо в аналізі природи і механізмів відображення ментальності в музиці, а також у вивченні окремих архетипів, характерні риси і специфіка втілення яких у музиці є свідченням тих чи інших ментальних ознак.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект [2 вид., перероб і доп.]. Київ : БМКП центр «Українська ідея», 2001. 142 с.
2. Безбородько О. А. Національно-вербальний фактор музичної творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 16 с.
3. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : Навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Ред. журн. «Український Світ», 2002. 440 с.
4. Герасимова-Персидская Н. К проблеме национальной идентичности в музыке. *Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия : Материалы международной научной конференции*. Минск : БелИПК, 1999. С. 35–42.
5. Горюхина Н. Методика анализа национального стиля. *Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Киев : Музична Україна, 1985. С. 81–99.
6. Завісько Н. З. Прояви кордоцентризму в українській музичній культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2013. 16 с.
7. Казимирів Х. Т. Міфологема землі в українській професійній музиці: історико-культурологічний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2018. 19 с.
8. Катрич О. Національна специфіка української музики. *Український світ*. 1996. № 4. С. 32.
9. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ століття : навч. посіб. для вищ. навч. закл. Чернівці : Книги–ХХІ, 2007. 424 с.
10. Кияновська Л. Український музичний романтизм в європейському контексті. *IV Міжнародний конгрес українців : Доповіді та повідомлення. Мистецтвознавство*. Одеса – Київ : Вид-во Асоціації етнологів, 2001. С. 11–12.
11. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2001. 35 с.

12. Корній Л. Проблема національної ідентичності української музичної культури (на прикладі духовної музики). *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2008. №1 С. 97–103.
13. Кулик В. Любов Кияновська про музикознавство сучасне і майбутнє [розмову вела Любов Назар]. *Музика : український інтернет-журнал*. 16 червня 2019 року. URL : <http://mus.art.co.ua/liubov-kyianovs-ka-pro-muzykoznavstvo-suchasne-i-maybutnie/> (25.06.2021).
14. Людкевич С. Націоналізм у музиці. С. *Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упор. З. Штундер*. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Том I. С. 35–52.
15. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 269 с.
16. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. 328 с.
17. Мирошник І. М., Гаврилин Е. В. Основы личностно-ориентированной компьютеризованной психотерапии : монографія. Харьков : Рубикон, 1999. 240 с.
18. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2020. 33 с.
19. Пелипенко А. А., Яковенко І. Г. Культура как система. Москва : Языки русской культуры, 1998. 376 с. (Язык. Семиотика. Культура).
20. Плечелюк Г. Інтерпретація форм архетипу Переродження в українському музичному мистецтві (проекція теорії архетипів Карла Густава Юнга). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. 2016. № 2. С. 78–89. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2016_2_12 (22.06.2021).
21. Потебня А. А. Мысль и язык [2-е издание]. Харьков : Типографія Адольфа Дарре, Рыбная улица, № 28, 1892. 228 с. URL : https://archive.org/details/libgen_00702348/page/n91/mode/2up?view=theater (20.06.2021).
22. Присталов І. К. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
23. Самойленко А. Психологические предпосылки культурологического анализа: размышление о методе. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. 2004. Вип. 15. С. 3–15.
24. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2013. 36 с.
25. Северинова М. Ю. Теорія К. Г. Юнга про архетипи та її вплив на художню (музичну) культуру. *Культура України*. 2013. Вип. 40. С. 176–184. URL : https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura40/24.pdf (25.06.2021).
26. Ярмо М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2013. № 2. С. 40–48.

REFERENCES:

1. Antoniuk, V. H. (2001). *Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichniy aspekt [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect]*. Kyiv: Ukrainska ideia [in Ukrainian].
2. Bezborodko, O. A. (2010). *Natsionalno-verbalnyi faktor muzychnoi tvorchosti [National-verbal factor of music creativity]*. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
3. Bench-Shokalo, O. H. (2002). *Ukrainskyi khorovyi spiv. Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii [Ukrainian choral singing. Actualization of customary tradition]*. Kyiv: Ukrainskyi Svit [in Ukrainian].
4. Gerasimova-Persidskaya, N. (1999). K probleme nacional'noj identichnosti v muzyke [To the problem of national identity in music]. *Problemy nacional'nykh muzykal'nykh kul'tur na rubezhe tret'ego tysyacheletiya: Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii*. Minsk: BelIPK, 35–42 [in Russian].
5. Goryuhina, N. (1985). Metodika analiza nacional'nogo stilya [National style analysis method]. *Goryuhina, N. A. Ocherki po voprosam muzykal'nogo stilya i formy*. Kiev: Muzychna Ukraina, 81–99. [in Russian].
6. Zavisko, N. Z. (2013). *Proiavy kordotsentryzmu v ukrainskii muzychnii kulturi [Cordocentrism manifestations in Ukrainian musical culture]*. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
7. Kazymyryv Kh. T. *Mifolohema zemli v ukrainskii profesiinii muzytsi: istoryko-kulturolohichniy aspekt [Earth mythologism in Ukrainian professional music: historical and cultural aspect]*. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 26.00.01. Kyiv [in Ukrainian].
8. Katrych, O. (1996). Natsionalna spetsyfika ukrainskoi muzyky [National specifics of Ukrainian music]. *Ukrainskyi svit*. 4, 32 [in Ukrainian].
9. Kyianovska, L. (2007). *Halytska muzychna kultura XIX–XX stolittia [Galician musical culture of the 19-20th centuries]*. Chernivtsi: Knyhy–XXI [in Ukrainian].
10. Kyianovska, L. (2001). Ukrainskyi muzychnyi romantyzm v yevropeiskomu konteksti [Ukrainian musical romanticism in the European context]. *IV Mizhnarodnyi konhres ukrainistiv : Dopovidi ta povidomlennia. Mystetstvoznnavstvo*. Odesa – Kyiv : Vyd-vo Asotsiatsii etnolohiv, 11–12 [in Ukrainian].

11. Kozarenko, O. V. (2001). *Ukrainska natsionalna muzychna mova: heneza ta suchasni tendentsii rozvytku [Ukrainian national musical language: genesis and current trends]*. Thesis abstract for Doct. Sc. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
12. Kornii, L. (2008). Problema natsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi kultury (na prykladi dukhovnoi muzyky) [The problem of national identity of Ukrainian musical culture (on the example of sacred music)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. 1, 97–103 [in Ukrainian].
13. Kulyk, V. (2019). Liubov Kyianovska pro muzykoznavstvo suchasne i maibutnie [Lyubov Kiyanovska about modern and future musicology]. *Muzyka: ukrainskyi internet-zhurnal*. 16 chervnia 2019 roku. URL: <http://mus.art.co.ua/liubov-kyianovs-ka-pro-muzykoznavstvo-suchasne-i-maybutnie/> (25.06.2021) [in Ukrainian].
14. Liudkevych, S. (1999). Natsionalizm u muzytsi [Nationalism in music]. *S. Liudkevych. Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy*. Lviv: Vyd-vo M. Kots. Tom I, 35–52 [in Ukrainian].
15. Liashenko, I. (1991). *Natsionalne ta internatsionalne v muzytsi [National and international in music]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
16. Liashenko, I. (1973). *Natsionalni tradytsii v muzytsi yak istorychnyi protses (National traditions in music as a historical process)*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
17. Miroschnik, I. M., Gavrilin, E. V. (1999). *Osnovy lichnostno-orientovanoj komp'yuterizovanoj psihoterapii [Fundamentals of Personality-Oriented Computerized Psychotherapy]*. Har'kov: Rubikon [in Russian].
18. Novakovych, M. (2020). *Halytska muzyka habsburzkoj doby (1772–1918) v konteksti yavyschcha natsionalnoi identychnosti [Galician music of the Habsburg era (1772–1918) in the context of the phenomenon of national identity]*. Thesis abstract for Doct. Sc. (Arts), 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
19. Pelipenko, A. A., Yakovenko, I. G. (1998). *Kul'tura kak sistema [Culture as a system]*. Moskva: Yazyki russkoj kul'tury [in Russian].
20. Plecheliuk H. Interpretatsiia form arkhetypu Pererodzhennia v ukrainskomu muzychnomu mystetstvi (proektsiia teorii arkhetyviv Karla Hustava Yunha) [Interpretation of the Rebirth archetype forms in the Ukrainian musical art (the projection by Karl Gustav Jung's archetypes theory)]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Mystetstvoznavstvo*. 2016. 2, 78–89. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2016_2_12 (22.06.2021) [in Ukrainian].
21. Potebnyia, A. A. (1892). *Mysl' i yazyk [Thought and language]*. Har'kov": Tipografiya Adol'fa Darre, Rybnaya ulica, № 28. URL: https://archive.org/details/libgen_00702348/page/n91/mode/2up?view=theater (20.06.2021) [in Russian].
22. Prystalov, I. K. (2008). *Liryzm yak zhanrova osnova ukrainskoho opernoho spivu [Lyricism as a genre basis of Ukrainian opera singing]*. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
23. Samojlenko, A. (2004). Psihologicheskie predposylki kul'turologicheskogo analiza: razmyshlenie o metode [Psychological preconditions for cultural analysis: reflection on the method]. *Kiivs'ke muzikoznavstvo. Kul'turologiya ta mistectvoznavstvo*. 15, 3–15 [in Russian].
24. Severynova, M. Yu. (2013). *Arkhetypy v kulturi u proektsii na tvorchist suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv [Archetypes in culture in projection on the Ukrainian composers contemporary works]*. Thesis abstract for Doct. Sc. (Arts), 26.00.01. Kyiv [in Ukrainian].
25. Severynova, M. Yu (2013). Teoriia K. H. Yunha pro arkhetypy ta yii vplyv na khudozhniu (muzychnu) kulturu [Jung on archetypes and its influence on artistic (musical) culture]. *Kultura Ukrainy*. 40, 176–184. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura40/24.pdf (25.06.2021) [in Ukrainian].
26. Yarko, M. (2013). Paradyhma etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi tvorchoosti yak priorytetna doslidnytska problema suchasnoho vitchyznianoho muzykoznavstva [The paradigm of ethno-national identity of Ukrainian musical creativity as a priority research problem of modern domestic musicology]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Mystetstvoznavstvo*. 2, 40–48 [in Ukrainian].

ЗМІСТ

Олександр БЕРЛАЧ, Оксана ЛЕСИК-БОНДАРУК

МИСТЕЦЬКА ОРИГІНАЛЬНІСТЬ І ХУДОЖНЬО-СМИСЛОВА БАГАТОГРАННІСТЬ
ДИВОВИЖНИХ ЗВІРІВ МАРІЇ ПРИЙМАЧЕНКО ЯК УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ УКРАЇНСЬКОГО
ЖИВОПИСУ ТА СВІТОВОГО МИСТЕЦТВА.....3

Михайло БОКОТЕЙ

ДИЗАЙН ГУТНОГО СКЛА: СПОСОБИ ДЕКОРУВАННЯ КОЛЬОРОВИМИ СКЛОПОРОШКАМИ.....10

Вікторія ГОЛОВЕЙ

ТАНЕЦЬ У МІФО-РИТУАЛЬНОМУ КОНТИНУУМІ: КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ....16

Ілга КОЛЬЦ

НАРОДНЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ПІВДНЯ УКРАЇНИ.....24

Руслан КУНДИС

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ КОНЦЕПЦІЙ М. ОБЕРЮХТІНА У ФОРМУВАННІ
ПРОФЕСІЙНОГО БАЯННОГО МИСТЕЦТВА ДРОГОБИЧЧИНИ.....29

Богдан ШКІЛЬНИК

РЕЛІГІЙНО-КАТЕХИТИЧНА СУТНІСТЬ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ ХОРОВИХ ОБРОБОК
УКРАЇНСЬКИХ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ XVII–XIX СТ.....37

Віктор ШОСТАК

СТРАТЕГІЇ УПРАВЛІННЯ І ДІЯЛЬНОСТІ В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ...43

Вікторія КАШАЮК

ФЕНОМЕН МЕНТАЛЬНОСТІ В ЕКСПЛІКАЦІЯХ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА....50

CONTENTS

Alexandr BERLACH, Oksana LESIK-BONDARUK

ARTISTIC ORIGINALITY AND ARTISTIC AND SENSIBLE DIVERSITY
OF MARIA PRIYMACHENKO'S AMAZING ANIMALS AS A UNIQUE PHENOMENON
OF UKRAINIAN ART.....3

Mykhaylo BOKOTEY

BLOWN GLASS DESIGN: DECORATION METHODS WITH COLOUR POWDERS.....10

Viktoria GOLOVEI

DANCE ON A CONTINUUM OF MYTH AND RITUAL:
CULTURAL AND ANTHROPOLOGICAL ASPECTS.....16

Ilga KOLTS

FOLK INSTRUMENTAL ART OF THE SOUTH OF UKRAINE.....24

Ruslan KUNDYS

DEVELOPMENT OF M. OBERIUKHTIN'S CREATIVE CONCEPTIONS IN FORMATION
OF PROFESSIONAL ACCORDION ART IN THE DROHOBYCH LAND..... 29

Bohdan SCHKIL'NYK

RELIGIOUS-CATECHITIC ESSENCE OF POETIC TEXTS OF THE CHORISTAL ARRANGEMENTS
OF UKRAINIAN SACRED SONGS OF THE XVII – XIX CENTURIES..... 37

Viktor SHOSTAK

MANAGEMENT AND ACTIVITIES STRATEGIES
IN THE CONTEXT OF CULTURAL HERITAGE PRESERVATION.....43

Viktoriia KASHAIUK

MENTALITY PHENOMENON IN THE EXPLICATIONS OF MODERN UKRAINIAN MUSICOLOGY.....50

НОТАТКИ

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 1

Коректура • Ирина Николаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Наталія Сергіївна Кузнецова

Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 7,21. Замов. № 1121/403. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефон +38 (048) 709 38 69,

+38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6424 від 04.10.2018 р.