

Волинський національний університет  
імені Лесі Українки

# **FINE ART AND CULTURE STUDIES**

Випуск 2



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2022

## 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);

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

**Єфіменко Аделіна Геліївна**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, Україна, 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;

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

**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  
**31 березня 2022 р., протокол № 4**

Науковий журнал «Fine Art and Culture Studies»  
zareєстровано Міністерством юстиції України  
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
серія КВ № 24807-14747Р від 27.04.2021)

«Fine Art and Culture Studies» включено до Переліку наукових фахових видань України  
категорії Б у галузі педагогічних наук (спеціальності 025 – Музичне мистецтво)  
відповідно до Наказу МОН України  
від 30.11.2021 № 1290 (додаток 3).

Офіційний сайт видання: [www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art](http://www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art)

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення  
[StrikePlagiarism.com](http://StrikePlagiarism.com) від польської компанії [Plagiat.pl](http://Plagiat.pl).

ISSN 2786-5428 (Print)

ISSN 2786-5436 (Online)

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022

УДК 347.611+78.071

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-1>

**Олена БАЗАН**

старший викладач кафедри камерного ансамблю, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, Одеса, Україна, 65023

ORCID: 0000-0002-2447-4732

**Бібліографічний опис статті:** Базан, О. (2022). Сім'я як джерело натхнення (на прикладі творчих взаємин родини Черкашиних-Губаренків). *Fine Art and Culture Studies*, 2, 3–9, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-1>

### СІМ'Я ЯК ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧИХ ВЗАЄМИН РОДИНИ ЧЕРКАШИНИХ-ГУБАРЕНКО)

**Мета роботи** полягає у дослідженні творчих взаємин талановитих та видатних представників української культури – членів однієї родини Черкашиних-Губаренків: Романа Черкашина, Юлії Фоміної, Марини Черкашиної-Губаренко, Віталія Губаренка та Ірини Губаренко та виявленні зв'язку між індивідуальністю кожного з них і формуванням цілісної єдності. **Методологія дослідження.** Для реалізації мети в роботі використано комплекс методів: біографічного, психологічного та порівняльного методів, що дозволяє простежити спільні напрямки творчої діяльності, розкрити паралелі між різними поколіннями в межах однієї сім'ї. **Наукова новизна** полягає у виявленні високодуховної творчої атмосфери сім'ї Черкашиних-Губаренків, що допомагає зрозуміти сутність родинного спілкування як важливу передумову розкриття особистості, у висвітленні біографічних фактів відомих діячів української культури разом, як представників української музично-театральної родини у межах однієї статті. **Висновки.** На прикладі сімейних цінностей родини Черкашиних-Губаренків простежено за такими рівноцінними формами творчого самовираження, як театральне мистецтво, поезія, література, композиторська творчість. Показана цілісна сімейна єдність, загальне прагнення до розвитку української культури та прихильність до театру, визначені спільні інтереси між членами родини в певних сферах творчої діяльності. Досліджуючи сім'ю Черкашиних-Губаренків, де кожний член сім'ї є унікальною особистістю, можна говорити про ідеальну модель організації людського співбуття, в умовах якого кожний зміг проявити особисту свободу в творчому прагненні до індивідуальних потреб самовираження, і, водночас ставав частиною цілісної творчої та духовної єдності.

**Ключові слова:** творча сім'я, родинні взаємини, Віталій Губаренко, Ірина Губаренко, «Березильці», літературно-поетична творчість.

**Olena BAZAN**

Senior lecturer of the chamber ensemble department, Degree-seeking of the Department of Music History and Musical Ethnography Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 63 Novoselskogo str., Odessa, Ukraine, 65023

ORCID: 0000-0002-2447-4732

**To cite this article:** Bazan, O. (2022) Simia yak dzherelo natkhnennia (na prykladi tvorchykh vzaiemyn rodyny Cherkashyniykh-Hubarenkiv) [The family as a source of inspiration (on the example of creative relations of the Cherkashyn-Gubarenko family)]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 3–9, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-1>

### THE FAMILY AS A SOURCE OF INSPIRATION (ON THE EXAMPLE OF CREATIVE RELATIONS OF THE CHERKASHYN-GUBARENKO FAMILY)

**The aim of the work** is to study the creative relationships of talented and outstanding representatives of Ukrainian culture – members of the same family Cherkashin-Gubarenko: Roman Cherkashin, Julia Fomina, Marina Cherkashina-Gubarenko, Vitaly Gubarenko and Irina Gubarenko and identify the relationship between the individuality of each unity. **Research methodology.** To achieve this goal, a set of methods was used: biographical, psychological and comparative methods, which allows us to trace the common directions of creative activity, to reveal parallels between different generations within one family. **The scientific novelty** is to reveal the highly spiritual creative atmosphere of the Cherkashin-Hubarenko family,

which helps to understand the essence of family communication as an important prerequisite for revealing the personality, in highlighting the biographical facts of famous Ukrainian cultural figures together as representatives of the Ukrainian musical and theatrical family. **Conclusions.** On the example of family values of the Cherkashin-Hubarenko family, such equivalent forms of creative self-expression as theatrical art, poetry, literature, and compositional creativity are traced. The integral family unity, the general desire for the development of Ukrainian culture and commitment to the theater are shown, the common interests between family members in certain spheres of creative activity are determined. Exploring the Cherkashin-Hubarenko family, where each family member is a unique individual, we can talk about an ideal model of human coexistence, in which everyone was able to show personal freedom in the creative pursuit of individual needs of self-expression, and at the same time became part of a holistic creative and spiritual unity.

**Key words:** creative family, family relations, Vitaliy Gubarenko, Iryna Gubarenko, "Bereziltsi", literary and poetic creativity.

**Основна частина. Актуальність** дослідження полягає в необхідності подальшого глибокого вивчення творчої спадщини талановитих представників української музичної культури – Романа Черкашина, Юлії Фоміної, Марини Черкашиної-Губаренко, Віталія Губаренка та Ірини Губаренко, інтерес до якої постійно підтримується як музикознавцями, так і виконавцями. **Аналіз останніх досліджень і публікацій** демонструє популярність та зацікавленість творчістю усіх членів родини Черкашиних-Губаренків. Творчі та біографічні матеріали про Юлію Фоміну та Романа Черкашина широко представлені в їх мемуарах «Ми – березильці» (2008) та на Міжнародному симпозіумі «Черкашинські читання» у Харкові. До аналізу творів Віталія Губаренка звернено багато сучасних музикознавчих праць, серед яких найбільш визначні належать І. Драч (2002) та Е. Яворському (1971). В літературну площину творчої натури Ірини можна зануритися, ознайомившись з її збіркою «Римський роман» (2011). Зрозуміти різнобічність талантів Марини Черкашиної, крім її величезного масиву музикознавчих робіт, допоможе відкриття її поетичної збірки «Вірші про музику та музикантів» (2015). Але спроба даного дослідження зануритись у процеси творчої та людської комунікації членів цієї славетної родини та віднайти їх спільні духовні координати є кроком на шляху пізнання історії української культури ХХ–ХХІ століть.

**Мета дослідження.** Вперше проаналізувати професійну діяльність членів сім'ї Черкашиних-Губаренків в контексті процесу їх творчого родинного спілкування.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** В багатьох дослідженнях (педагогіки, етики, соціології, демографії, етнографії тощо) сім'я – це не просто ланка суспільства земного походження, це прообраз макросвіту, що підносить наш вимір життєвих питань до найбільш склад-

них показників. Осмисленню ролі сім'ї в формуванні особистості присвячені літературні сюжети, композиції живопису та скульптури, серед яких велике місце займають образи Святого сімейства.

Сім'я поєднує як чоловіка та жінку, так і представників декількох поколінь – батьків та дітей. В середині сім'ї завдяки комунікації між її членами, проходить передача різноманітної інформації, яка особливо продуктивна на основі дружнього ставлення і любові. Духовність дитини формується під впливом того мікро середовища, в якому вона перебуває, в якому вона отримує свої перші враження, особливо емоційного характеру, реагуючи на атмосферу сімейного кола. В цьому первинному середовищі людина одержує найцінніші навички спілкування зі світом, емоційно вагоме виховання та гуманітарно-культурну освіту. Так, інвіроменталісти схиляються до думки, що середовище має вплив на розвиток здібностей і таланту. Водночас, в соціологічних дослідженнях Ф. Гальтона обґрунтована теорія спадковості таланту, коли «здібності високого рівня (талант, геній) передаються з покоління в покоління» (Гальтон, 1996, с. 145). Доказом цієї теорії являються біографії талановитих музикантів, в геологічному дереві яких налічувались і інші обдаровані особистості. Це родини Й. Баха, В. Моцарта, Й. Штрауса, Д. Шостаковича, І. Стравінського. Щодо українських композиторів, С. Павлишин пише про генетичну обдарованість сім'ї Барвінського: «Старовинний рід його батька має великі заслуги у розвитку української культури. Особливо слід згадати М. Барвінського – ректора Львівського університету у 1830-ті роки, та покоління батька композитора Олександра, який був видатним вченим, політиком, громадським діячем, і його двох братів...» (Павлишин, 1990, с. 6). Родинні традиції грали важливу роль також в форму-

ванні творчої індивідуальності М. Колесси, Л. Ревуцького, М. Скорика, Георгія та Платона Майбородів.

Щоб зрозуміти особливості процесу становлення талановитих особистостей необхідно звертатися до спеціалізованих праць з психології (Б. Теплова, Л. Виготського, Ж. Піаже), за результатами яких можливо відповісти на питання значення для творчого зростання сімейно-побутових і професійних передумов. Як зазначає Т. Гусарчук, «у поле зору мистецтвознавця природньо потрапляють такі детермінанти творчих процесів, як історичні та соціальні умови, культурно-історичні парадигми, безпосереднє оточення митця (виховання в сім'ї, вплив учителів, культурного середовища, національних традицій тощо)» (Гусарчук, 2003, с. 120). Серед детермінант культурного впливу на формування особистості В. Барановський виділяє підсистему культурних детермінант, що «визначаються станом, рівнем, якістю культури інститутів виховання, освіти та духовної (культурної) творчості. До таких закладів належать: сім'я, школа, вуз, культурно-мистецькі організації тощо» (Барановський, 2003, с. 31).

Спираючись на вищезазначені зауваження дослідників на вагомість та величезне значення інституту сім'ї у вихованні особистості, ми звертаємось до розгляду родинних та творчих взаємин сім'ї Губаренко-Черкашиних, яка є частиною української музичної культури. Родина Черкашиних-Губаренко – це декілька поколінь відомих та талановитих митців, творчість яких спрямована на розвиток української культури. Кожен член цієї родини – це митець: Роман Олексійович Черкашин та Юлія Фоміна – відомі актори театру Леся Курбаса «Березіль», Марина Романівна Черкашина-Губаренко – знаний музикознавець, Віталій Губаренко – видатний композитор, Ірина Губаренко – талановита поетеса, композиторка та театральна діячка.

В центрі цього кола талановитих митців стоїть Марина Романівна, яка поєднує усі покоління тим, що зберігає пам'ять про них, доносить їх історію до суспільства, є хранителем сімейних цінностей. Завдяки їй сьогодні видаються літературні та нотні матеріали, ми маємо можливість переглянути рукописи, ознайомитись з аудіо записами та з перших вуст почути історію життя кожного з родини.

Сьогодні імена Черкашиних та Губаренків звучать гучно в музичній та театральній культурі, привертають увагу, викликають захоплення та повагу. Творчий шлях цих талановитих людей – це ціла історія, це індивідуальності і особистості, кожна з яких заслуговує на увагу, разом з тим творчі взаємини між членами родини тісно сплетені, кожне покоління для послідуєчого є авторитетом, натхненням та прикладом.

Звернемося до деяких біографічних подробиць сім'ї Черкашиних. Роман Олексійович Черкашин – актор Харківського театру «Березіль», в якому працював 25 років. Також Роман Олексійович пробував свої сили у режисурі та у кіно, а як педагог Харківського театального інституту, де викладав техніку сценічного мовлення, виховав багату кількість талановитих акторів. Сам Роман Олексійович був блискучим читцем-актором, він створив свою власну методику техніки художнього читання і став автором кількох підручників. Мабуть, Марина Романівна, маючи теж літературний талант та потяг до поетичного висловлювання, увібрала ці риси від батька. Також Роман Олексійович мав чудовий музичний слух, володів музичною грамотою, прекрасно читав ноти, розбирався у партитурах, та, навіть, вивчив гармонію. На наш погляд це й спонукало його бачити в своїй донці не актрису, а музиканта. Сама ж Марина Романівна Черкашина в автобіографічному вірші згадувала:

«... Мене приваблювала сцена,  
Акторський побут кочовий,  
Та батько знав – то не для мене,  
Став моїй долі вартовий.  
Він сам до музики тягнувся,  
Мав від природи добрий слух,  
Його таємний намір збувся,  
І Музики високий дух  
Мене покликав за собою,  
В полон узяв і захопив,  
Мої всі звички він змінив...» (Черкашина-Губаренко, 2015, с. 92).

Її збірка поетичних творів «Вірші про музику та музикантів» присвячена батькові словами: «моєму батькові, Роману Черкашину, завдяки якому я стала музиканткою».

З Юлею Фоміною Роман Черкашин познайомився у Київському музично-драматичному інституті ім. Лисенка, куди саме вступила молода акторка, яка згодом стала його дружиною, його долею, вірним супутником та натхненням. Одразу ж після вступу до трупи театру «Березіль» молоде подружжя поринає в активну творчу роботу. Роман Черкашин і Юлія Фоміна грають майже в усьому наявному репертуарі театру. А завдяки чудовим хореографічним і вокальним даним Юлія Гаврилівна була затребувана в багатьох виставах. За зовнішніми даними та темпераментом Юлія Гаврилівна була блискучою характерною актрисою, їй чудово вдавалися маленькі колоритні ролі. У воєнні роки театр багато переїжджав по маленьких містечках, даруючи глядачам оптимізм та віру.

Необхідно вказати на те, що дитинство Марини Романівни проходило за кулісами театру, таким чином вона була занурена у театральне життя, знала увесь репертуар на пам'ять. У домі Черкашиних завжди перебувало багато творчих обдарованих людей, які, безумовно, впливали на формування її творчої особистості.

Як зазначає О. Шевченко: «Роман Олексійович і Юлія Гаврилівна були для всіх прикладом чистоти та чесності, з якою прожили своє життя. Вони не просто жили в культурі, а самі були культурою – в усіх своїх проявах» (Шевченко, веб-сайт). Для них обох було дуже важливим збереження цінних для історії своєї країни документальних матеріалів. Тому Юлія Гаврилівна залишила для наступних поколінь щоденники, літопис театру, творчі портрети колег, опис свого творчого та життєвого шляху. Зі своїм чоловіком вона добирала унікальні експонати та матеріали до експозиції музею театру, який вона очолювала. Спогади Юлії Гаврилівни та Романа Олексійовича увійшли у книгу «Ми – березильці», яка відображає мистецьке кредо, яке вони сповідували. Цей шлях сьогодні продовжує Марина Романівна, яка з трепетом ставиться до всього, що належить до розвитку музичної культури.

Віталій Губаренко також, як і батьки Марини Романівни, познайомився зі своєю дружиною під час навчання. В консерваторії, будучи ще студентами вони зацікавилися один одним і невдовзі одружилися. Віталій у родині Чер-

кашиних знайшов те мистецьке середовище до якого завжди тяжів. Роман Олексійович оказав чималий вплив на духовний світ молодого тоді композитора. Мрії Віталія про театр ще з дитинства постійно спонукали його до створення опери. Ще будучи маленьким учнем музичної школи і не маючи жодної уяви та певних знань про техніку композиції, гармонію, музичну форму і таке інше, він бажав написати оперу, і ці мрії не залишали його і в студентські роки. Його перша зріла опера «Загибель ескадри» за п'єсою О. Корнійчука була народжена в атмосфері родини Черкашиних і в цьому Роман Олексійович допомагав йому слухними порадами.

Згодом Марина Романівна, як музикознавець та людина, яка має літературний та поетичний талант, стала автором лібрето багатьох опер та балетів Віталія Сергійовича. Так мрії про театральну сцену, його симфонічне та масштабне мислення, його величезна наполегливість привели Віталія до вершин оперної майстерності. Згодом Марина Романівна видала низку статей про творчість Віталія Губаренко.

В цій театральній-музичній атмосфері мистецтва, творчості та натхнення народилася Ірина Губаренко, з ім'ям якої пов'язані різні сфери діяльності: музична, літературно-поетична та театральна. Духовність Ірини формувалася під впливом того мікро середовища, в якому вона перебувала. Саме в сім'ї вона знайомилася з певним колом цінностей, включаючи літературу, музику, вільні заняття та ігри. У поєднанні в своєрідний культурний ансамбль, це творче середовище Черкашиних-Губаренків формувало свідомість Ірини. А музичне мистецтво, яке є «втіленням системи духовних цінностей, естетичних ідеалів, світоглядних позицій, зразком творчості, засобом духовного розвитку особистості» (Поклад, 2003, с. 84) становило зв'язок між поколіннями.

Ірина завжди мріяла стати режисером, потім композитором і диригентом, а зуміла все це поєднати у театрі, де працювала 20 років завідувачкою музичною частиною Харківського театру для дітей та юнацтва. Крім цього, вона за участю молодих акторів театру та свого дідуся Романа Черкашина, створила арт-студію «Бідний театр» при Харківському Домі актора. Як зауважує М. Черкашина-Губаренко: «Захоплення театром спонукало її до занять режисурою, у чому вагомим підтримку вона одержала від свого дідуся, відо-

мого українського режисера і театрального педагога Романа Черкашина, і робить висновок, що «театр і музика тісно перепліталися у житті і творчості Ірини Губаренко» (Черкашина-Губаренко, 2020, с. 419–420).

Ірина за роки роботи у театрі написала музику до більш ніж 30 спектаклів, багато увертюр, пісень, романсів та балад. Вона добре володіла грою на фортепіано та гітарі, а свої багаточисельні вірші також поєднувала з музикою. Увесь літературно-поетичний доробок Ірини виданий посмертно у збірках «Поетичні медитації» (Київ, 2005) та «Римський роман» (Харків, 2011), куди увійшли її вірші, проза, романи, публіцистичні тексти та критика. Отримавши композиторську освіту, Ірина створила ряд серйозних творів: Сонатину для гобоя і фортепіано, Три фортепіанних прелюдії, рок-оперу «Солярис», симфонічну поему «Ахтамар», камерну оперу «Ведмідь» за оповіданням А. Чехова, Вокальний диптих на вірші Івана Драча, Монолог Касандри для меццо-сопрано та фортепіано на вірші Лесі Українки, вокальний цикл на вірші Л. Кисельова «Заспівайте, сестро», Три пісні на вірші Л. Кисельова для тенора та фортепіано. Композиторський спадок, який залишила по собі Ірина зараз починає все більш привертати увагу виконавців і поповнювати їх репертуар оригінальними по своєму емоційному складу творами.

Така взаємодія здібностей та методів різних мистецтв у одній особі, як і у Ірини Губаренко, має багато прикладів в історії світової культури. Наприклад, філософ-просвітник Ж.-Ж. Руссо (є автором кількох музичних творів, серед яких найбільш відома опера «Сільський чаклун»), письменник Е. Гофман (автор камерної музики, балетів та опер (найпопулярніша опера «Ундіна»)), Ф. Ніцше (якому належить ряд фортепіанних п'єс та вокальних творів на вірші німецьких поетів), індійський письменник Р. Тагор (є автором понад 2000 пісень), композитор та диригент Р. Вагнер (автор п'єс, літературних та філософських робіт та лібрето до своїх опер), О. Пушкін, Ю. Лермонтов, Ф. Шалляпін (малюнки яких фіксували їхнє внутрішнє бачення, моделюючи внутрішній світ своїх персонажів у творчому процесі), Т. Г. Шевченко (як художник займає найпочесніше місце в українському образотворчому мистецтві).

Про синтез мистецтв та природу творчості, в якій взаємодіють різні художні здібності, пише у своїй статті В. Дранков: «багато хто з письменників різних часів добре малювали, а також володіли здібностями до акторської майстерності та до музичної творчості», і, навпаки, «біографії великих композиторів свідчать про те, що і музичний талант також часто супроводжують здібності до інших видів мистецтва та до літератури» (Дранков, 1983, с. 134).

Літературний та поетичний дар Ірині, мабуть, передався у спадок від бабусі та матері. Сама Ірина стверджувала, що «стихи, без сомнения, от деда» і про свою поетичну творчість писала: «у меня очень мало легких стихов, в основном тяжелые, даже если светлые» (Губаренко, 2011, с. 255).

«Я постигаю жизнь посредством рифм негладких,

Я загоняю жизнь в железную строку,  
Я ощущаю жизнь от взлета до посадки,  
Взнуздав, как скакуна, на бешеном скаку.  
Но иногда она мне не дается в руки,  
Но исчезает смысл и рушится строка,  
Но издает орган убийственные звуки,  
И на себя сержусь: не рифмы-чепуха!.....»  
(Губаренко, 2011, с. 288).

А серед поетичних наробків Марини Романівни є такі строки:

«...Але ж я мріяти любила змалечку,  
Собі вигадувала басчки і казочки,  
В далекії світи заносили фантазії,  
Від тих фантомів не звільнялася одразу я,  
І вік дорослий не додав мені тверезості,  
Душі стремління мають вихід у поезії.  
Слова і рими огорну музичним струменем,  
Щоби були вони природні, не надумані,  
І живилися різними потребами,  
Щоб дихалося вільно просто неба їм  
Це рідні сестри на землі- слова і музика,  
Хоч їхні сфери розділяти таки мусимо,  
До слів прикуте міцно наше раціо,  
Музичні звуки поведуть у царство  
радості...» (Черкашина-Губаренко, 2015, с. 8).

Поетична сфера діяльності Ірини та Марини – є одним з методів прояву їхньої творчої думки.

Завдяки тому, що сімейний архів родини Губаренків бережливо зберігається Мариною Романівною, ми маємо можливість заглянути у рукописи Віталія Губаренка. Знаємо, що Віталій приєднався до родини Черкашиних ще студентом Харківської консерваторії, не будучи ще відомим та авторитетним композитором, але вже твердо стоячим на цьому шляху.

Моє ознайомлення з творами, які Віталій Сергійович написав за роки навчання ще в музичному училищі дають можливість стверджувати, що вони мають велику цінність для розгляду еволюції композиторського письма та становлення його індивідуального стилю. Вивчення дитячого та юнацького вікового періодів творчої біографії митця дозволяє зрозуміти його творчий спосіб мислення, формування естетичних поглядів та мистецького смаку, відстежити кристалізування композиторського таланту.

Вивчаючи авторські рукописи Віталія Губаренка ми можемо побачити, що вони мають вигляд близький до надрукованого, композитором дуже охайно і каліграфічно виписані нотний матеріал та тексти вокальних творів, прописані усі динамічні відтінки, штрихи та музичні ремарки. Аналізуючи манеру письма Віталія Губаренка, можемо сказати, що перед нами постає акуратний, охайний, навіть педантичний чоловік.

В авторському рукописі «Сочинения 1951–1955 гг. ХМУ», Віталій зібрав свої ранні вокальні, хорові та інструментальні твори, жанрова спрямованість яких у подальшому творчому шляху композитора розвинеся до більших масштабів. Зошит складається з 9 хорів, 5 творів для голосу з фортепіано (це романси на вірші класиків), 4 твори для фортепіано соло (Три прелюдії, Дума, Думка та Тема з варіаціями), а також твори для струнних інструментів із супроводом фортепіано (Поема для скрипки і Балада для віолончелі) та Рондо для струнного квартету. Цей період творчості мало відомий слухачеві, ці твори майже не виконувалися на концертній естраді до останнього часу.

Ці твори поєднує суто українська тематика, в яких відбилися яскраві приклади національного пісенно-танцювального колориту. Композитор використовує фольклорні жанри лірико-

епічного складу, що підкреслює його інтерес та тяжіння до національної культури.

Треба зазначити, що поміж Віталієм та Іриною як композиторами є дещо спільне, що виражається у зверненні до певних жанрів, у спільності інтонаційного мислення, у пошуку особистої індивідуальності та неповторності на основі збереження національних культурних цінностей. Це навіть наочно можна побачити у виданій Мариною Романівною у 2020 році збірці творів для гобоя та фортепіано отця і доньки.

Ірину та Марину Романівну пов'язує літературний та поетичний дар, Ірину з батьком – композиторський талант, а усіх членів родини Губаренків-Черкашиних разом поєднує велика справжня любов до театру.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Досліджуючи сім'ю Губаренків, де кожний член сім'ї є унікальною особистістю, можна говорити про ідеальну модель організації людського співбуття, в умовах якого кожний зміг проявити особисту свободу в творчому прагненні до індивідуальних потреб самовираження, і, водночас ставав частиною цілісної єдності.

Пізнання глибинних зв'язків між членами однієї родини розкриваються в процесі розгляду їх творчої діяльності. Порівняльний аналіз їх творчих уподобань виявляє деякі шляхи перетину. До літературно-поетичної сфери тяжіли Марина Черкашина та Ірина Губаренко, на ниві композиторської творчості відзначимо досягнення Віталія та Ірини Губаренків, в акторсько-режисерському напрямку працювали Роман Черкашин, Юлія Фоміна та Ірина Губаренко.

Таким чином сімейні зв'язки міцно пов'язали творчі шляхи сім'ї Черкашиних-Губаренків, один для одного вони є натхненням і підтримкою, та треба відмітити, що сама ця родина для інших може бути також джерелом натхнення, прикладом вірності своїй справі, своїм ідеям, щирості та відкритості до людей, спрямованості на розвиток української культури.

Подальший розгляд творчості композиторів полягає у вивченні рукописів ранніх та неопублікованих творів, можливість виконання яких, дасть змогу більш повно оцінити композиторську думку авторів.



### ЛІТЕРАТУРА

1. Барановський В. Система детермінант культурного впливу на формування особистості. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Зб. наук. праць. Вип. 2. Київ, 2003. С. 31–38.
2. Гальтон Ф. Наследственность таланта: законы и последствия. М. : Мысль, 1996. 270 с.
3. Губаренко И. Римский роман. «Акта», 2011. 621 с.
4. Гусарчук Т. До проблеми вивчення особистісних детермінант композиторської творчості. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Збірник наукових праць. Вип. 2. Київ, 2003. С. 121–124.
5. Дранков В. Многогранность способностей как общий критерий художественного таланта. *Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения*. Ленинград, «Наука», 1983. С. 123–139.
6. Павлишин С. Василь Барвінський. К. : Муз. Україна, 1990. 88 с.
7. Поклад І. Шляхи формування духовної культури молодших школярів засобами хореографічного мистецтва. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Збірка наукових праць. Вип. 2. Київ, 2003. С. 81–86.
8. Черкашина-Губаренко М. Вірші про музику та музикантів. «Акта», 2015. 119 с.
9. Черкашина-Губаренко М. Композиторка, поетка, театральна діячка Ірина Губаренко: проблема збереження творчої спадщини. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Розвиток бібліотечно-інформаційного потенціалу в умовах цифровізації матеріали міжнародної наукової конференції*. Київ, 2020. С. 418–422.
10. Шевченко О. Юлія Гаврилівна Фоміна. Портал «ДніпроКультура» : веб-сайт. URL: [https://www.dnipro.lib.dp.ua/Julia\\_Fomina](https://www.dnipro.lib.dp.ua/Julia_Fomina)

### REFERENCES

1. Baranovskyi, V. (2003). Systema determinant kulturnoho vplyvu na formuvannia osobystosti [The system of determinants of cultural influence on the formation of personality]. *Materialy do ukrainskoho mystetstvoznavstva. Zb. nauk. prats.* Vyp. 2. Kyiv. P. 31–38. [in Ukrainian]
2. Galton, F. (1996). Nasledstvennost talanta: zakoni i posledstvyia [Heredity of talent: laws and consequences]. М. : Myisl. 270 p. [in Russian]
3. Gubarenko, I. (2011). Roman novel: prose, poetry, drama, journalism, criticism. Kiev : Akta, 621 p. [in Russian]
4. Husarchuk, T. (2003). Do problemy vyvchennia osobystisnykh determinant kompozytorskoї tvorchosti [To the problem of studying the personal determinants of compositional creativity]. *Materialy do ukrainskoho mystetstvoznavstva. Zb. nauk. prats.* Vyp. 2. Kyiv. P. 121–124. [in Ukrainian]
5. Drankov, V. (1983). Mnogogrannost sposobnostey kak obschiiy kriteriy hudozhestvennogo talanta [The versatility of abilities as a general criterion of artistic talent]. *Hudozhestvennoe tvorchestvo. Voprosyi kompleksnogo izucheniya. Leningrad, "Nauka"*. P. 123–139. [in Russian]
6. Pavlyshyn, S. (1990) Vasyl Barvinskyi [Vasyl Barvinsky]. К. : Muz. Ukraina, 88 p. [in Ukrainian]
7. Poklad, I. (2003). Shliakhy formuvannia dukhovnoi kultury molodshykh shkoliariv zasobamy khoreohrafichnogo mystetstva [Ways of forming the spiritual culture of junior schoolchildren by means of choreographic art]. *Materialy do ukrainskoho mystetstvoznavstva. Zb. nauk. prats.* Vyp. 2. Kyiv. P. 81–86. [in Ukrainian]
8. Cherkashyna-Hubarenko, M. (2015). Virshi pro muzyku ta muzykantiv [Poems about music and musicians]. "Akta". 119 p. [in Ukrainian]
9. Cherkashyna-Hubarenko, M. (2020). Kompozytorka, poetka, teatralna diiachka Iryna Hubarenko: problema zberezhennia tvorchoi spadshchyny [Composer, poet, theatrical figure Iryna Hubarenko: the problem of preserving creative heritage]. *Biblioteka. Nauka. Komunikatsiia. Rozvytok bibliotechno-informatsiinoho potentsialu v umovakh tsyfrovizatsii materialy mizhnarodnoi naukovoї konferentsii*. Kyiv. P. 418–422. [in Ukrainian]
10. Shevchenko, O. Yuliia Havrylivna Fomina. Portal "DniproKultura" : veb-sait. [https://www.dnipro.lib.dp.ua/Julia\\_Fomina](https://www.dnipro.lib.dp.ua/Julia_Fomina)

УДК 78.071.2:780.647.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-2>

### **Геннадій ГОЛЯКА**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри народних інструментів України, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0003-0273-9880

**Бібліографічний опис статті:** Голяка, Г. (2022). Володимир Зубицький: універсалізм творчої особистості. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 10–16, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-2>

## **ВОЛОДИМИР ЗУБИЦЬКИЙ: УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ**

У статті проаналізовано феномен сучасного українського композитора Володимира Зубицького в аспекті його творчого універсалізму. Акцентовано увагу на композиторській, виконавській, диригентській, педагогічній, громадській діяльності митця. Відзначено, що композиторський доробок В. Зубицького складає понад сто п'ятдесят творів, серед яких опери, симфонічна, хорова, камерна музика, твори для різних інструментів. Вагомим є доробок В. Зубицького у баянній музиці. В його композиторському портфелі грандіозні концертні полотна для солюючого інструмента з оркестром, невеликі п'єси камерного складу, дитяча музика, твори педагогічного репертуару середнього рівня складності.

В. Зубицький добре відомий світу як яскравий виконавець. Він є лауреатом міжнародних конкурсів, концертуючим баяністом, який репрезентує сучасний стиль гри. Виконавській стилістиці музиканта характерний ярко виражений артистизм, театральні-ігрове начало яке поєднує майстерність баяніста, харизматичність інтерпретаційного втілення, емоційну відвертість, діалог зі слухачем. Одним з аспектів концертної діяльності музиканта є гра в різного складу ансамблях, зокрема сімейному квартеті, тріо, дуетах родини Зубицьких

Як диригент маестро виступає переважно з виконанням власних творів. Він активно займається організацією фестивалів і конкурсних заходів, проводить майстер-класи. В. Зубицький відомий своєю громадянською позицією. Проживаючи тривалий час в Італії, він активно пропагує українське мистецтво.

За концепцією діяльнісного універсалізму (О. Коменда), творчий універсалізм В. Зубицького можна віднести до «п'ятидіяльнісного типу». Головним досягненням митця є визнання його музичного доробку сучасним виконавством. Його концертна діяльність є маркером українського в світі і саме це визначає неперевершену значимість творчості майстра.

**Ключові слова:** Володимир Зубицький, універсалізм, творчість, виконавство, баянне мистецтво.

### **Hennadii HOLIAKA**

Ph. D. in Arts, Associate professor, Associate professor of a Department of Folk Instruments of Ukraine, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Maidan Konstytutsii 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0003-0273-9880

**To cite this article:** Holiaka, H. (2022). Volodymyr Zubytskyi: universalizm tvorchoi osobystosti. [Volodymyr Zubytsky: universalizm of a creative personality]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 10–16, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-2>

## **VOLODYMYR ZUBYTSKY: UNIVERSALISM OF A CREATIVE PERSONALITY**

The article focuses on the phenomenon of a modern Ukrainian composer Volodymyr Zubytsky in the aspect of his creative universalism. Special attention is paid to master's composing, performance, conducting, teaching and public activities. It is noted that V. Zubytsky's works number more than one hundred and fifty compositions including operas, symphonies, choir and chamber music, compositions for different instruments. V. Zubytsky's button accordion music is of great importance. There are grandiose concerts for solo instrument with orchestra, small chamber pieces, music for children, intermediately complex teaching compositions in his bag.

V. Zubytsky is a worldwide known outstanding performer. He is a prizewinner of international contests, concert giving button accordion player. His style is modern and is characterized by strongly marked artistry, theatricality which combine button accordion player's mastery, charisma of interpretational embodiment, frank emotions, a dialogue with a listener. Among the aspects of musician's concert activity is playing in ensembles of different type, in particular, in the Zubytsky's family quartet.

*Maestro performs different compositions as a conductor. He is active in organizing contests and festivals, conducting master classes. V. Zubytsky is famous for his public position. He was spreading Ukrainian art during his long time in Italy.*

*According to activity universalism conception (O. Comenda), V. Zubytsky's creative universalism can be referred to "five-activity type". The master's main achievement is that his music works are found to be modern. His concert activity is a marker of the Ukrainian in the world and this is the thing that makes master's creativity important and matchless.*

**Key words:** Volodymyr Zubytsky, universalism, creativity, performance, button accordion art.

**Актуальність проблеми.** Серед сучасних митців, відомих в нашій країні і за кордоном своїм непересічним музичним талантом, яскравим артистичним обдаруванням, активною громадянською позицією відзначається харизматична постать Володимира Зубицького (1953). Заслужений діяч мистецтв України (1993), Лауреат премії ім. М. Островського (1984), Лауреат премії Польського відділення ЮНЕСКО (1985), Лауреат премії ім. М. Лисенка (1994), численних міжнародних композиторських конкурсів («Акко»-2000, Фінляндія; «Премія І. Коць», Україна), В. Зубицький входить до когорти визнаних українських композиторів. Його творчість є яскравим утіленням найкращих досягнень сучасної української композиторської та виконавської школи. Музика В. Зубицького вирізняється концертністю, відбиває справжній симфонічний характер мислення композитора та свідчить про збереження глибинних національних традицій, які органічно поєднуються з сучасними техніками письма. Подібний синтез забезпечує незмінний успіх виконання творів композитора перед аудиторією різних національних та культурних традицій. Зокрема, А. Луніна відзначає, що, В. Зубицького «люблять: хто за музику, хто за майстерну гру на баяні. Ім'я його не потребує зайвої реклами, а цим можуть похвалитися лише одиниці серед вітчизняних представників високого музичного мистецтва» (Lunina, 2011, с. 55). Водночас, творчу особистість митця характеризує ще й талант диригента, тож досліджувати музичний феномен В. Зубицького слід у триєдності: композитор-баяніст-диригент.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість Володимира Зубицького неодноразово привертала увагу музикознавців. Аналізувалися його симфонічні твори (Hordiichuk, 1981; Zinkevich, 1986; Ivanchenko, 2004; Kopytsia, 1981; Nekrasova, 1981; Skryipnik, 1996), музика для хору (Chekan, 1991; Chekan, 2003), бандурні композиції (Morozevych, 2003). Значний інтерес дослідники виявили і до баянної музики митця. Так, крізь призму

сучасного академічного баянного виконавства творчість композитора проаналізована в роботах Д. Кужелева (Kuzhelev, 2002), В. Князева (Kniaziev, 2005), А. Душного (Dushnyi, 2018). Нарис, що характеризує внесок В. Зубицького у розвиток вітчизняної оригінальної літератури для баяна, зроблено в дослідженні А. Стасьєвського (Stashevskiy, 2004). У аспекті вивчення феномену українського «модерн-баяну» твори композитора розглянуто в дисертації І. Єрґієва (Yerhiiev, 2006), в контексті розвитку сучасного баянного репертуару музика митця проаналізована Г. Голякою (Holiaka, 2006). З позицій неофольклористичних тенденцій творчий доробок композитора простудійовано в дисертації А. Гончарова (Honcharov, 2006). Водночас, немає жодної наукової розвідки де В. Зубицький постає як універсальна творча особистість.

**Мета роботи** – проаналізувати музичну діяльність Володимира Зубицького в аспекті універсалізму його творчості.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** В ґрунтовному дослідженні, присвяченому універсалізму творчої особистості О. Коменда визначає критерії, за якими усвідомлюється це поняття. Дослідниця вказує, що універсальною творчою особистістю вважається творча особистість, для якої характерно поєднання не менше трьох видів діяльності <...> конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип (Komenda, 2020, с. 381). Серед сучасних митців В. Зубицький один з небагатьох, хто підпадає під ці критерії і свої пріоритети він визначив ще в роки студентства. Випусник Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського, В. Зубицький закінчив її відразу за трьома спеціальностями: баян (клас проф. В. Бесфамільнова, 1976), композиція (клас проф. М. Скорика, 1977), оперно-симфонічне диригування (клас проф. В. Гнедаша, 1979). Поряд із захопленням баяном, який став для нього інструментом-оркестром, полем реалізації творчих задумів, виконавської майстерності й артистизму, вже в роки студент-

ства В. Зубицький здійснює композиторські спроби у серйозних жанрах. Проте, блискучий злет його як композитора, який «буквально увірвався» у середовище молодих українських симфоністів зі своїм “Concerto-Rustico”, не перешкодив заняттям на баяні, інструменті, який «вивів його на орбіту Великої Музики» (Zubytskyi, Semeshko, 2003).

Загалом в його авторському портфелі понад півтори сотні творів, серед яких опери, симфонічна, хорова, камерна музика, твори для органа, гітари, фортепіано, маримби, бандури, флейти, віолончелі тощо.

Вагомим є доробок В. Зубицького в баянній музиці. Серед близько вісімдесяти творів грандіозні концертні полотна для солюючого інструмента зі струнним оркестром, великим симфонічним та оркестром народних інструментів («Океан долей», 1986, “Sinfonia-robusta”, 1987, «Россініана», 1992), невеликі п’єси камерного складу («Ліричний вальс» 1973, «Скрипаль, який грає і танцює», 1997, «Я люблю тебе, Пезаро», 1998), музика для початківців (збірки: «Портрети композиторів», 1988, “Impressions”, 1988, «Сюїта в трьох частинах, 1994, «Українські танці, 1995 тощо) і твори середнього рівня складності («Дитячі сюїти», 1972; 1987; 1987; «Болгарський зошит, 1987).

Стилю Зубицького-композитора, як зазначає І. Сікорська, «притаманний щирий мелодизм, що спирається на українські фольклорні джерела в поєднанні з найсучаснішими засобами музичного мислення та оригінальною інструментовкою, вільне оперування характерними прийомами музичних стилів різних епох, тяжіння до театралізації... І всюди він органічний та самобутній: і в масштабних симфонічних оркестрах, і в концертних мініатюрах, призначених для виконання «на біс». Багата і напрочуд різнобарвна й емоційна палітра його творів – від глибокого драматизму до відвертого гротеску» (Sikorska, 2003).

Яскравість творчої індивідуальності В. Зубицького неодноразово відзначалася мистецтвознавцями. Так, зокрема, А. Гончаров наголошував, що творчість В. Зубицького відкриває нову грань музичної естетики, сповнену в нових формах нового змісту, новим типом музичного мовлення та новою образно-художньою сферою (Honcharov, 2006, с. 14). За словами О. Зінкевич: «Він змусив народ-

ний інструмент «заговорити» сучасною мовою, руйнуючи ту, виключно етнографічну традицію, яка склалась в українській баянній літературі» (Zinkevich, 1986, с. 41). Універсалізм його особистості, на думку І. Єртієва, «сприяв здійсненню переходу від суто баянного етапу в композиторській творчості до баянно-симфонічного» (Yerhiiev, 2006, с. 114–115).

В. Зубицький добре відомий світу як яскравий виконавець. Він є першим українським баяністом, який завоював перемогу на найпрестижнішому конкурсному змаганні «Кубок світу» (Гельсінкі, 1975, I премія, золота медаль) і прославив українську виконавську народно-інструментальну школу на міжнародному рівні. Саме з гельсінського тріумфу розпочалася концертна біографія В. Зубицького, яка є активною й сьогодні. Яскравий музикант, гра якого репрезентує сучасний стиль виконавства, має широку слухацьку аудиторію в Україні та за її межами: його гастрольні маршрути пролягають великими і маленькими містами нашої країни, збирають концертні зали в культурних центрах Західної Європи і скрізь він має неперевершений успіх. Безумовно феномен такого емоційного відгуку слухача полягає у неперевершеному артистизмі В. Зубицького. Його виконання це театральні-ігрове дійство в якому поєднані майстерність баяніста, харизматичність інтерпретаційного втілення, емоційна відвертість, діалог зі слухачем. Віртуозне, художньо довершене, експресивне, яскраво емоційне, артистично-концертне виконання, театральна природа гри, на думку А. Черноіваненко, у повній мірі притаманні баяністу, який становить «органічну цілісність творчої особистості виконавця, що синкретично поєднує у собі міцну технічну базу, музичний інтелект та акторську майстерність міміки і жесту як виразу психічних переживань» (Chernoivanenko, 2000, с. 8). Яскрава театральність виконавського стилю В. Зубицького виявляється також у широкому застосуванні специфічних сучасних баянних прийомів гри, як тремоло, нетемпероване глісандо, вібрато міхом і таке інше, у використанні неординарних шумових звукових ефектів, як лускання по корпусу баяна, тупання ногою, клацання язиком або пальцями, також у «вплетенні» людського голосу в інструментальне виконання в якості окремого мелодичного утворення або поодиноких вигуків.

Водночас, секрет популярності маестро, на думку А. Луніної, криється «в енергетиці, яка притаманна Зубицькому-артистові, та його високопрофесійній музиці, котрі підвищують градус емоційної атмосфери в залі, тонізують і водночас психологічно розкріпачують публіку» (Lunina, 2011, с. 54).

Професійний дуалізм – поєднання в одній особі двох різних видів музичної діяльності – композитора і виконавця, з одного боку, відкриває горизонти безпосереднього діалогу композитор (виконавець) – слухач, дозволяє автору «вловити живе дихання залу», відчуті його інтереси і потреби, з іншого, – допомагає найбільш повно розкрити звукові можливості інструмента, оновити традиції, вплинути на подальший розвиток мистецтва. Відомо, що саме творчість композиторів-виконавців у значній мірі сприяла розвитку певного інструментального напрямку, позначилася на еволюції мистецтва в цілому. Серед таких новаторів – Н. Паганіні, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Г. Венявський, Е. Ізаї, К. Дебюссі, П. Казальс, Б. Барток, О. Мессіан, А. П'яццолла. В українській музичній культурі композиторсько-виконавський універсалізм є однією з визначальних рис, ним позначена діяльність М. Лисенка, Я. Степового, В. Косенка, В. Барвінського, І. Шамо, М. Скорика, В. Птушкіна, Л. Шукайло, Ж. Колодуб та багатьох інших митців, серед молодшої генерації музикантів це В. Рунчак, З. Алмаші, І. Алексейчук.

«Проблема взаємозумовленості композиторського та виконавського мислення: виконавська традиція впливає на хід розумової діяльності композитора, його техніку письма, – відзначає Д. Малий. – Однозначним є той факт, що професійно-виконавська діяльність композитора впливає на написання ним твору в рамках того інструмента, яким він володіє більшою чи меншою мірою» (Malyi, 2018, с. 3, 135). Ораторський стиль, притаманний Зубицькому-виконавцю, музикознавці прослідковують і в композиторській стилістиці митця. Так О. Зінкевич, відзначає, що енергія підкреслено ораторської музичної мови, яка є однією з ознак індивідуальної стилістики В. Зубицького, йде «від української думи з типовими для цього жанру експресивно-патетичною декламацією, вільним метричним розгортанням, нерівномірністю музичних «рядків» і мінливістю

ритміки... Окрім згаданих романтичної традиції та фольклору, це ще і джаз. Із останнього почерпнута... особлива манера інтонування... Джазові елементи ніби «розігривають» і без того накалену емоцію, згущаючи її» (Zinkevich, 1986, с. 42).

На початку своєї виконавської діяльності В. Зубицький «обоював» ефектні, віртуозні, технічно складні твори. Виконавська юність музиканта – це Й. С. Бах, Д. Скарлатті, В. Моцарт, П. Чайковський, Л. Бетховен, Ф. Ліст, С. Рахманінов, згодом І. Стравинський, С. Барбер. «З оригінальної літератури грав М. Чайкіна, К. М'яскова, Я. Лапинського. Але більш за все грав свої авторські твори. От чого практично ніколи не грав на естраді – це баянні обробки народних пісень і танців», – зізнався музикант (Zubytskyi, Semeshko, 2003, с. 15), хоча багато хто в цьому дорікав музиканту.

Зміна пріоритетів спостерігається в середній творчій період. У 1992–2005 роках баяністом було здійснено запис репертуару на восьми CD дисках, де з озвучених п'ятдесяти дев'яти творів авторська сольна та ансамблева музика В. Зубицького склала більше половини (тридцять чотири твори – 58 %) виконаного. Як зазначає сам баяніст, «з роками <...> ми відходимо від розуміння музики, властивого юності. Іншими стають інтерпретаторські підходи до творів <...> з позицій накопиченого досвіду – професійного, життєвого, людського» (Zubytskyi, Semeshko, 2003, с. 16). Важливо зазначити, що цей етап композиторської творчості В. Зубицького характеризується заглибленням у романтико-трагедійну філософську ідею, яка відбилася у музиці максимально насиченою емоційно-образною драматургією (“*Sinphonia Drammatica*”, 1980; “*Sinphonia Lacrimosa*”, 1989; “*Sinphonia Lugubre*”, 1983; “*The ocean of fates*” тощо).

Сьогодні композитор-баяніст змістив акцент на дещо іншу образність. За його висловом, він «пережив світоглядну метаморфозу й намагається приносити задоволення своїм мистецтвом, вважаючи процес слухання музики психотерапією, точніше – «музикотерапією» (Lunina, 2011, с. 55). Композитор переконаний, що сучасний слухач втомився від трагічних «наворотів» у житті і мистецтві й прагне заспокоєння, емоційної рівноваги. Тож найвища цінність музики, особливо в сучасних життєвих умовах надмір-

них психологічних навантажень, – у гуманності й оптимізмі (Lunina, 2011, с. 55).

Окрім сольного виконавства, творчість В. Зубицького пов'язана активним ансамблевим концертуванням. Він виступає у складі сімейного квартету Зубицьких (дружина та два сини), а також зі скрипачами, віолончелістами, піаністами, флейтистами у різних складах ансамблів. Основу ансамблевого репертуару складають головним чином авторські твори різних форм і жанрів – від інструментальних мініатюр в стилі «вар'єте», до таких масштабних філософських фресок, як «Шість медитацій по Ш. Бодлеру», «Музика на кінець тисячоліття».

Творчий універсалізм В. Зубицького складає й диригентська діяльність. Розмірковуючи про багатоплановість музичної освіти В. Зубицький зазначає, що «будь-який музикант, любої спеціальності має пройти диригентський курс... Мені як музиканту і композитору, диригування дало дуже багато. Я впізнав оркестр «зсередини», навчився внутрішньо бачити і чути його» (Zubytskyi, Semeshko, 2003, с. 10). Як диригент В. Зубицький виступає переважно з виконанням власних творів. Зазвичай це відбувається на фестивальных заходах, в яких музикант часто бере участь.

З композиторською, виконавською, диригентською творчістю В. Зубицький поєднує педагогічну та активну громадську діяльність. Викладати композитор розпочав відразу після закінчення консерваторії. Його учні, зокрема автор цієї статті, відгукуються про нього як про ерудованого, вдумливого, професійного педагога, який вплинув на формування музичного мислення, становлення молодих музикантів. Варто підкреслити, що В. Зубицький значну увагу приділяє створенню педагогічного репертуару. Дитяча музика посідає вагомий частку в доробку композитора. Це як альбоми для початківців, так і твори середнього рівня складності (три «Дитячі сюїти», перша – 1972, друга і третя – 1987; «Болгарський зошит», 1987), які стали репертуарними в баянному класі. Усвідомлюючи важливість ансамблевої гри на первинних етапах навчання, композитор створив низку творів саме для такого виду виконавства («Сюїта у трьох частинах», 1994, «Три п'єси у народному стилі», 1994, «Українські танці», 1995 для дуету баянів (акордеонів); сюїта «Портрети композиторів» для дитячого оркестру баянів, 1988).

Сьогодні В. Зубицький активно проводить майстер-класи, надає приватні уроки.

Музикант веде активну громадську діяльність. Він першим очолив створену при Всеукраїнській музичній спілці Асоціацію баяністів та акордеоністів України (1988–1998), неодноразово обирався головою і членом журі міжнародних музичних фестивалів та конкурсів в Україні і за кордоном: «Perpetuum mobile» (Дрогобич), «Арт-Домінанта» (Харків), «Акорди Хортиці» (Запоріжжя), «Libertango» (Барнаул), «Премія міста Монтезе» (Монтезе) та інших. В. Зубицький є засновником міжнародних музичних змагань баяністів/акордеоністів, зокрема «Cita di Lanciano» (Ланчано), конкурс імені В. Бесфамільного (Ланчано).

В. Зубицький відомий своєю громадянською позицією. Проживаючи тривалий час в Італії, він активно пропагує українське мистецтво, допомагає молодим виконавцям, лауреатам конкурсів зі спонсорською підтримкою, організацією гастролей. Сьогодні, в час війни він також не стоїть осторонь загальнонаціонального лиха: допомагає збирати кошти, постраждалим від війни, організовує благодійні концерти, дохід від яких спрямовує вимушеним переселенцям.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Володимир Зубицький – яскравий феномен сучасного українського мистецтва. Його багатогранна діяльність охоплює різні напрями музичної творчості: композицію, концертне виконавство, диригентську і педагогічну діяльність, організаторську роботу по проведенню музичних конкурсів і фестивалів. Згідно концепції діяльнісного універсалізму, розробленою О. Комендою, його творчий універсалізм можна віднести до найвищого – «п'ятидіяльнісного типу» (Komenda, 2020).

Головним досягненням В. Зубицького-митця є визнання його музичного доробку сучасним виконавством. Яскраво-концертні твори композитора включаються в репертуар провідних музичних колективів, звучать з концертної естради, мають надзвичайну популярність у навчальному середовищі, виконуються на різних рівнях конкурсних змаганнях: майже жодне конкурсне змагання не проходить без випробування на майстерність володіння сучасними баянними прийомами гри у творах В. Зубицького. Його виконавська діяльність є маркером українського в світі і саме це визначає неперевершену значимість творчості митця.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Харків, 2006. 197 с.
2. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Київ, 2006. 17 с.
3. Гордійчук М. М. Успіх Зубицького. *Культура і життя*, 1981. № 25. С. 11–13.
4. Душний А. І. Постаць Володимира Зубицького у мистецькій культурі XXI століття (баянно-акордеонний аспект). *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*, 2018. Вип. 170. С. 60–65.
5. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Одеса, 2006. 165 с.
6. Зинькевич Е. С. Динамика обновления: украинская симфония на соврем. этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – нач. 80-х годов). Київ : Музична Україна, 1986. 184 с.
7. Зинькевич Е. С. Огонь молодости. *Советская музыка*, 1986. № 1. С. 40–44.
8. Зубицький В. Д., Семешко А. А. Диалог о времени и мастерстве Киев : ASSO-ORPUS PUBLISHERS, 2003. 40 с.
9. Іванченко В. Г. Чинники та носії змісту симфонії як жанрово-видового феномена (досвід аналізу на прикладі українських симфоній) : автореф. дис. ... д-ра мист-ва: 17.00.03. Київ, 2004. 35 с.
10. Князев В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття) : дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Київ, 2005. 209 с.
11. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мист-ва: 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
12. Копиця М. Д. Здобутки і сподівання. *Музика*, 1981. № 4. С. 7–9.
13. Кужелев Д. О. Художні тенденції академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. : дис. ... канд. мист-ва: 17.00.01. Київ, 2002. 204 с.
14. Луніна А. Формула успіху Володимира Зубицького: грані елітарного й попсового. *Музика*, 2011. № 4–6. С. 52–57.
15. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Харків, 2018. 218 с.
16. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Одеса, 2003. 16 с.
17. Некрасова Н. Повнометражні симфонічні. *Культура і життя*, 1981. № 21. С. 15–16.
18. Сікорська І. М. Іронічний співець кнопкового акордеону. *Слово просвіти*, 2003. № 16 (184). С. 16.
19. Скрыпник А. В. Алеаторика в симфонической музыке современных украинских композиторов. *Вопросы музыкального искусства*. Донецк : ДГК, 1996. Вып. 1. С. 51–54.
20. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: Тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Київ, 2004. 20 с.
21. Чекан О. Е. Про Зубицького елегійно. *Культура і життя*, 2003. № 13. С. 2.
22. Чекан Ю. І. Про два принципи організації образу світу на прикладах української музики 1970–80-х рр. *Українське музикознавство*, 1991. Вип. 26. С. 96–98.
23. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні музичної речовості в баянному мистецтві композиторської і виконавської творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 2000. Вип. 14. Кн. 6. С. 199–207.

## REFERENCES

1. Holiaka, H. P. (2006). Tvorchist Volodymyra Zubytskoho v konteksti rozvytku suchasnoho baiannoho repertuaru [Volodymyr Zubytsky's works in the context of modern button accordion repertoire development] : dys. ... kand. myst-va: 17.00.03. Odesa, 2006, 197 p. [in Ukrainian]
2. Honcharov, A. O. (2006). Neofolklorystychni tendentsii u baiannii tvorchosti V. Zubytskoho [Neofolklorystic trends in Zubytsky's button accordion creativity] : avtoref. dys. ... kand. myst-va: 17.00.03. Kyiv, 2006, 17 p. [in Ukrainian]
3. Hordiichuk, M. M. (1981). Uspikh Zubytskoho [Zubytsky's success]. *Kultura i zhyttia [Culture and life]*, 25, 11–13. [in Ukrainian]
4. Dushnyi, A. I. (2018). Postat Volodymyra Zubytskoho u mystetskii kulturi XXI stolittia (baianno-akordeonnyi aspekt) [Volodymyr Zubytsky's figure in art culture of the XXI century (button accordion aspect)]. *Naukovi zapysky Tsentralnoukrainskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka [Scientific notes of Central Ukrainian state pedagogical university named after Volodymyr Vynnychenko]*, 170, 60–65. [in Ukrainian]

5. Yerhiiev, I. D. (2006). Ukrainskyi “modern-baian” yak fenomen svitovoho mystetstva [Ukrainian “modern button accordion” as a world art phenomenon] : dys. ... kand. myst-va: 17.00.03. Odesa, 2006, 165 p. [in Ukrainian]
6. Zinkevich, E. S. (1986). Dinamika obnovleniya: Ukr. Simfoniya na sovrem. etape v svete dialektiki traditsii i novatorstva (1970-e – nach. 80-h godov) [Dynamics of the renewal: Ukrainian symphony on the modern stage within tradition and innovation dialectics (1970 – beginning of the 80-ties)]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 184 p. [in Russian]
7. Zinkevich, E. S. (1986). Ogon molodosti [Flame of youth]. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1, 40–44. [in Russian]
8. Zubytskyi, V. D., Semeshko, A. A. (2003). Dyaloh o vremeny y masterstve [A dialogue about time and mastery]. Kyev : Acco-opus Publishers, 40 p. [in Russian]
9. Ivanchenko, V. H. (2004). Chynnyky ta nosii zmistu symfonii yak zhanrovo-vydovoho fenomena (dosvid analizu na prykladi ukrainskykh symfonii) [Factors and contents of the symphony as a genre-type phenomenon (analysis experience illustrated with the example of Ukrainian symphonies)] : avtoref. dys. d-ra myst-va: 17.00.03, Kyiv, 35 p. [in Ukrainian]
10. Kniaziev, V. F. (2005). Evoliutsiia vykonavskoi tekhniki v ukrainskii baiannii shkoli (druha polovyna XX stolittia) [Evolution of performance technique in Ukrainian button accordion school (second part of the XX century)] : dys. ... kand. myst-va: 17.00.03. Kyiv, 2005, 209 p. [in Ukrainian]
11. Komenda, O. I. (2020). Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi [Universal creative personality in the music culture of Ukraine] : dys. ... d-ra myst-va: 17.00.03. Kyiv, 2020, 519 p. [in Ukrainian]
12. Kopytsia, M. D. (1981). Zdobutky i spodivannia [Achievements and hopes]. *Muzyka [Music]*, 4, 7–9. [in Ukrainian]
13. Kuzhelev, D. O. (2002). Khudozhni tendentsii akademichnoho baiannoho vykonavstva u druhii polovyni XX st. [Artistic tendencies of the academic button accordion performance in the second part of the XX century] : dys. ... kand. myst-va: 17.00.01. Kyiv, 2002, 204 p. [in Ukrainian]
14. Lunina, A. (2011). Formula uspikhu Volodymyra Zubytskoho: hrani elitarnoho y popsovoho [Volodymyr Zubytsky’s formula for success: the elite and the pop]. *Muzyka, [Music]*, 4–6, 52–57. [in Ukrainian]
15. Maliy, D. M. (2018). Spetsyfika kompozytorskoho myslennia v muzytsi ostannoii tretyni XX – pochatku XXI stolit [Specific character of composer’s thinking in the music of the last third of the XX – the beginning of the XXI centuries] : dys. ... kand. myst-va: 17.00.03. Kharkiv, 218 p. [in Ukrainian]
16. Morozevych, N. V. (2003). Bandurne mystetstvo yak kulturne nadbannia suchasnosti [Bandura art as a cultural heritage of today] : avtoref. dys. ... kand. myst-va: 17.00.03, Odesa, 16 p. [in Ukrainian]
17. Nekrasova, N. (1981). Povnometrazhni symfoniczni [Full-length symphonical compositions]. *Kultura i zhyttia [Culture and life]*, 21, 15–16. [in Ukrainian]
18. Sikorska, I. M. (2003). Ironichniy spivets knopkovoho akordeonu [Ironical button accordion music player]. *Slovo prosvity [Enlightenment word]*, 16 (184), 16. [in Ukrainian]
19. Skrypnyk, A. V. (1996). Aleatorika v simfonicheskoy muzyke sovremennykh ukrainskikh kompozitorov [Symphonical aleatory music of the modern Ukrainian composers]. *Voprosy muzykalnogo iskusstva [Music art questions]*. Donetsk : DGK, 1, 51–54. [in Ukrainian]
20. Stashevskiy, A. Ya. (2004). Baianne mystetstvo Ukrainy: tendentsii rozvytku oryhinalnoi muzyky ta individualne vtilennia zhanrovo-stylovoho aspektu u tvorchosti Volodymyra Runchaka [Button accordion art of Ukraine: trends of the original music development and individual usage of the genre-stylistic aspect in Volodymyr Runchak’s work] : avtoref. dys. ... kand. myst-va: 17.00.03. Kyiv, 20 p. [in Ukrainian]
21. Chekan, O. E. (2003). Pro Zubytskoho elehiino [Elegy about Zubytsky]. *Kultura i zhyttia [Culture and life]*, 13, 2. [in Ukrainian]
22. Chekan, Yu. I. (1991). Pro dva pryntsypy orhanizatsii obrazu svitu na prykladakh ukrainskoi muzyky 1970–80-kh rr. [Two principles of the world image organization illustrated with the examples of the Ukrainian music of the 1970–80-ties]. *Ukrainske muzykoznavstvo [Musicology of Ukraine]*, 26, 96–98. [in Ukrainian]
23. Chernoiivanenko, A. D. (2000). Faktura u vyznachenni muzychnoi rehovosti v baiannomu mystetstvi kompozytorskoi i vykonavskoi tvorchosti [Texture in determination of music things in button accordion art of composing and performance creativity]. *Naukovi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific bulletin of P. I. Tchaikovsky National Music Academy]*, issue 14. Book 6, 199–207 p. [in Ukrainian]



УДК 78.07:001.8

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-3>

**Інна ДОВЖИНЕЦЬ**

доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0002-9663-2576

**Бібліографічний опис статті:** Довжинець, І. (2022). Музичне середовище: особливості і проблеми дослідження. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 17–24, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-3>

**МУЗИЧНЕ СЕРЕДОВИЩЕ: ОСОБЛИВОСТІ І ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

У статті розглянуто музичне середовище як цілісний феномен, визначено можливі вектори і параметри його дослідження. Виявлено, що музичне середовище охоплює всі компоненти процесів творення звукового музичного продукту, його поширення і сприйняття, його основу становить музична діяльність. Формування музичного середовища зумовлене просторово-часовими чинниками й динамікою соціальних змін. На макрорівні музичне середовище становить всю музично-звукову атмосферу Землі, на мікрорівні – це безпосереднє оточення індивіда «тут і тепер». Особлива роль у формуванні музичного середовища належить авторам музики – композиторам. Безпосередній вплив на музичне середовище мають виконавці. Своєрідними «співавторами» творення актуального музичного середовища є й слухачі, які опосередковано, своїми уподобаннями впливають на композиторську і виконавську діяльність.

Середовище завжди розглядається відносно системи, яку оточує (суспільство певного історичного періоду, конкретна територія – місто, регіон, країна, освітній заклад, концертна установа, особистість). Наголошено, що осмислення механізмів функціонування й закономірностей організації музичного середовища як гетерогенного, багатоаспектного явища, передбачає міждисциплінарний підхід і може бути здійснено за допомогою комплексу загальних і спеціальних методів дослідження, зокрема соціологічних, психологічних, історичних, культурологічних, специфічно музикознавчих. У дослідженні музичного середовища запропоновано спиратись на теорії «соціального факту», «психологічного поля», використовувати методи: історико-системний, історико-порівняльний, спостереження, опитування (анкетування), регіонального аналізу, а також специфічні методи музикознавчого дослідження – музично-теоретичного і виконавського аналізу.

**Ключові слова:** музичне середовище, музична діяльність, дослідження, метод.

**Inna DOVZHYNETS**

Doctor of Arts, Associate Professor, Professor of a Department of General and Specialized Piano, I. P. Kotlyarevsky Kharkov National University of Arts, Maidan Konstytutsii 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0002-9663-2576

**To cite this article:** Dovzhynets, I. (2022). Muzychne seredovyshche: osoblyvosti i problemy doslidzhennia [Musical environment: peculiarities and problems of investigation]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 17–24, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-3>

**MUSICAL ENVIRONMENT: PECULIARITIES AND PROBLEMS OF INVESTIGATION**

The article focuses on musical environment as an integral phenomenon, possible vectors and specifications of its investigation are determined. It is found out that musical environment covers all the components of the processes of sound music product creation, spreading and perception of this product, it is based on music activity. Formation of musical environment is conditioned by time-space factors and dynamics of social changes. At the macro-level musical environment is entire musical sound atmosphere of the Earth, at the micro-level it is a direct surrounding of the individual “here and now”. Performers influence musical environment directly. Peculiar “co-authors” in creation of actual musical environment are also listeners who not directly influence composing and performance activity by means of their preference.

Environment is always regarded relative to the system which it surrounds (society of a certain historical period, the territory – town, region, country, educational institution, concert establishment, personality). It is emphasized that understanding of ways of functioning and regularities of musical environment organization as a heterogeneous, multiple-aspect phenomenon presupposes interdisciplinary approach and can be carried out by means of a complex of general

*and specific methods of investigation, in particular, sociological, psychological, historical, culturological, specific musicological. While investigating musical environment, it is suggested to base on the theory of "social fact", "common field", to use such methods as: historical systemic, historical comparative, observation, polling (questionnaire), regional analysis and specific methods of musicological investigation – musical theoretical and performance analysis as well.*

**Key words:** musical environment, musical activity, investigation, method.

**Актуальність проблеми.** Середовище оточує людину в будь-якому місці її перебування, безпосередньо впливає на неї й одночасно формується в процесі її діяльності. Музичне середовище є результатом творчої діяльності. Воно відбиває процеси, які відбуваються в музичній практиці, а також певним чином впливає на них, зумовлюючи подальший розвиток музичної історії.

Як науковий концепт, «музичне середовище» виявляє зв'язки з різними галузями знань. Наявність суб'єкта – засадничого складника, навколо якого власне й формується музичне середовище, включає його в контекст соціології. Як існуючий звуковий простір, музичне середовище є об'єктом уваги музикознавства, як діяльність зі створення музичного продукту, його розповсюдження та споживання – становить інтерес культурології, як виховний елемент вивчається педагогікою. Перетин цих наук і виявляє міждисциплінарне значення поняття «музичне середовище».

Сутнісні ознаки музичного середовища виявляють багатовимірність підходів до його вивчення. Водночас у межах музикознавства воно розглядається переважно як музично-звукове оточення індивіда, певний простір, в якому відбувається музична діяльність, або коло людей, об'єднаних спільними творчими завданнями. Відсутність одностайності у трактуванні цього поняття зумовлює необхідність розглянути музичне середовище в єдності всіх складників, визначити вектори і параметри його дослідження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Сучасні українські наукові розвідки репрезентують широкий спектр осмислення музичного середовища, зокрема, в аспекті краєзнавства музичне середовище розглядали О. Бонь (Bon, 2018), О. Кавунник (Kavunnyk, 2018), О. Мусіяченко (Musiiachenko, 2017); як чинник музичного розвитку – Г. Дворський і С. Чепіга (Dvorskyi, Chepiha, 2014), Т. Лісовська (Lisovska, 2014); як комунікативний компонент музичної діяльності – К. Бацак (Batsak, 2018); як естетичний складник системи

виховання – Л. Сбітнева (Sbitnieva, 2016); як передумова професійної самореалізації митця музичне середовище постає в дослідженні Л. Мартинів (Martyniv, 2020) тощо.

Іноземі дослідники вивчають музичне середовище переважно в аспекті його впливу на музичне виховання дітей, розвиток їхніх музичних здібностей (Brand, 1986; Mallett, 2000; Dell, Rinnert, Yap, Keith, Zdzinski, Gumm, Orzolek, Cooper, Russell, 2014). Окрему увагу приділено музичному середовищу як фактору психо-фізіологічного впливу в процесі музичного навчання, формуванню комунікативних навичок дітей (The impact of the home musical environment, 2021).

**Мета роботи** – розглянути музичне середовище як цілісний феномен, визначити актуальні підходи до його вивчення.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Термін «середовище» широко вживається у мовному обігу. У загальному сенсі він означає предметно-просторове оточення (environment – довкілля) – певний екологічний простір, у якому відбувається життєдіяльність живих організмів, а також соціальну сферу (milieu – оточення) – сукупність матеріальних, економічних, соціальних, політичних і духовних умов, які впливають на діяльність індивідів та соціальних груп (Seredovyshche, 1978). Музичне середовище належить до соціального, оскільки є оточенням індивіда і можливе тільки за його наявності. Сучасний естонський дослідник М. Хейдметс наголошує, що середовище не є еквівалентом поняття «світ», бо охоплює тільки ту його частину, з якою суб'єкт так чи так взаємодіє: ««Світ» може існувати без суб'єкта, тоді як «середовище» – тільки за його наявності, і складність його вивчення полягає в тому, що звичного середовища людина не помічає, вона відчуває його тільки тоді, коли в ньому щось змінюється» (Heydmets, 1983, с. 129). Музичне середовище, як і будь-яке інше соціальне, є оточенням індивіда і можливе тільки за його наявності.

Поняття «середовище» містить конотації впливу і взаємовпливу, зокрема англійський психолог М. Кордуелл зазначає, що будь-який

організм є «предметом свого середовища» (Korduell, 2000, с. 312), а фундатор «індивідуальної психології», А. Адлер наголошував, що люди є «творчими істотами, які не тільки реагують на своє оточення, а й впливають на нього» (Hell, Zigler, 2008, с. 177).

Середовище також надає можливості для реалізації особистості, які зумовлені як властивостями середовища, так і самого суб'єкта. У певних випадках воно виступає стимулом творчих процесів, оскільки трансформації в соціальному середовищі, найближчому оточенні митця впливають на його діяльність, творчі злети, а іноді спонукають до справжніх одкровень. На думку Т. Карпової, психологічний клімат у мистецькому середовищі є визначальним фактором творчих інтенцій (Кагорова, 2013, с. 76).

Музичне середовище, як і будь-яке інше, формується за певних умов, має свою структуру, особливості, масштаб, різновиди і всю специфіку взаємовпливів. На макрорівні воно охоплює всю музично-звукову атмосферу Землі. На макрорівні – це безпосереднє оточення людини в будь-якому місці її перебування, «тут і тепер», увесь звуковий фон, який, за оточує нас скрізь, де б ми не були.

Формування музичного середовища відбувається в комплексі двох основних чинників: часового – певного історичного періоду, культурні уподобання якого впливають на характеристики музичного середовища та просторового – пов'язаного з регіональною специфікою, усталеною системою національних традицій. Оскільки середовище не існує саме по собі, воно завжди розглядається відносно системи, яку оточує (суспільство певного історичного періоду, конкретна територія – місто, регіон, країна, освітній заклад, концертна установа, творчий колектив, особистість).

Формуючись в процесі музичної діяльності, музичне середовище охоплює: різні типи музичного мистецтва, форми музикування, музичні стилі й жанри, актуалізовані музичні твори і що існують в аудіо-, відеоформатах, нотних виданнях, рукописах. Також музичне середовище включає авторів музичного продукту (композиторів), його «реалізаторів» – виконавців, споживачів (слухачів) і всю систему інститутів, організацій, які сприяють його зберіганню й розповсюдженню, зокрема музичні навчальні

заклади, концертні установи, музичну критику, пресу, виробників музичних інструментів, нотні видавництва тощо. Особлива роль у формуванні музичного середовища належить авторам музичного продукту. Композиторське мислення, яке «тісно пов'язане з місцем, часом та інтелектуальним розвитком навколишнього середовища» (Asafev, 1977, с. 26), є імпульсом до стильових, жанрових перетворень і змін, а відтак, – і до можливих модифікацій музичного середовища.

Безпосередній вплив на музичне середовище мають і виконавці, оскільки тільки актуалізований музичний твір стає матеріалом звукового простору. Невід'ємною складовою музично-виконавської діяльності, своєрідним «співавтором» творення актуального музичного середовища є слухач. Як об'єкт композиторської і виконавської творчості, він опосередковано, своїми уподобаннями впливає на музичний продукт. Запити на музичне мистецтво сприяють багатству стилів і жанрів композиторської творчості, видів і засобів музикування, урізноманітнюють музичне середовище.

Отже, в музикознавчій термінології поняття «музичне середовище» є універсальним, воно охоплює всі компоненти процесів творення звукового музичного продукту, його поширення і сприйняття. Музичне середовище становить цілісний феномен, основою якого є музична діяльність

Осмилення механізмів функціонування й закономірностей організації музичного середовища передбачає міждисциплінарний підхід і може бути здійснено за допомогою комплексу загальних і спеціальних методів.

Як компонент суспільного життя, музичне середовище становить предмет соціологічного аналізу. «Музика постає в уяві соціологів <...> як своєрідний соціальний мікросвіт», – стверджує фахівець з проблем соціології музики А. Басова (Basova, 2015, с. 43). «Музика – не абстрактне мистецтво, яке існує саме для себе <...> Вона спрямована до суспільства. Тому її можна розглядати із соціологічного боку», – зазначав відомий німецький диригент В. Фуртвенглер (Furtvengler, 1966, с. 174).

У процесі аналізу музичного середовища однією із систем може бути соціальна спільнота, яка передбачає взаємозв'язок людей, зумовлений спільністю інтересів, близькістю

поглядів. Такою спільнотою є професійне середовище музикантів. Характеризуючи його Г. Кремер відзначав: «Замкненість музичного середовища <...> майже ніколи не порушується. Більшість наших співрозмовників також музиканти, – колишні і майбутні. Ми стежимо за життям музикантів – читаємо біографії, листи <...> Ми живемо серед музикантів не тільки тому, що працюємо разом, а й тому, що дружимо з ними, і навіть вступаємо в шлюб в межах цього ж середовища» (Кремер, 2001, с. 308).

До сталих різновидів територіальної спільноти належить регіон. Окрім території, яка склалась історично, регіон характеризується спільністю соціокультурних, ментально-духовних, ціннісних орієнтацій, а також, за спостереженнями американського дослідника Е. Маркузена, має своєрідне «соціально-економічне, політичне і культурне середовище» (Markusen, 1987, с. 8). Різновидом регіонального слід вважати й музичне середовище.

Дослідження музичного середовища певного регіону мають спиратись на його географічно-просторову специфіку, аналіз економічного стану, особливості історичного розвитку, соціальний склад населення, результати діяльності музичних навчальних закладів та концертних установ. Важливим також є обґрунтування значення локальних музичних подій, аналіз діяльності провідних музикантів, визначення їх ролі у формуванні музичного середовища в конкретно визначений часовий період. Джерельну базу таких досліджень зазвичай становлять документальні матеріали, які зберігаються в місцевих архівах, музейних зібраннях, приватних колекціях, музичних фондах. Це можуть бути також публікації в періодиці, спогади учасників подій, особисті інтерв'ю з очевидцями, результати пошукових робіт істориків-краснавців тощо.

Особлива роль в регіональних дослідженнях належить середовищу міста. Одним з типів міського середовища є музичне середовище. Окрім власне музичної діяльності, вираженої у творчості виконавців, учасників різноманітних музичних імпрез (концертів, конкурсів, фестивалів тощо), крім публіки, присутньої на цих заходах, музичне середовище міста охоплює всю інфраструктуру, що забезпечує цю музичну діяльність: концертні установи, навчальні заклади, студії, культурно-дозвіл-

леві комплекси, різноманітні форми створення і розповсюдження музичного продукту, пресу, музичний менеджмент, творчі об'єднання, а також органи державного управління, які здійснюють вплив на формування місцевої культурної політики. Водночас, аналіз статистичних даних про кількість проведених музичних заходів, класифікація їх за типами (концерти академічної музики, естрадні, фольклорні тощо) та формою проведення (філармонічні, гастрольні, фестивальні, конкурсні), про характер озвученого репертуару, відвідуваність цих заходів публікою, про резонанс в засобах масової інформації тощо не надає повного уявлення про стан музичного середовища міста, оскільки музичне життя – це лише одна з складових цього середовища. Сутність його як феномена полягає в багатовимірних взаємозв'язках і взаємовпливах, зокрема соціальних, міжособистісних, професійних, колективних тощо.

У наукових дослідженнях життєдіяльності міського середовища застосовується методика детального оцінювання за широким набором кількісних і якісних показників, що дає змогу виявити параметри доступності і якості середовища для городян. Соціокультурне середовище, до якого належить музичне, докорінно відрізняється від будь-якого виду фізичного, або геометричного простору, оскільки це простір не кількісний, а якісний, неоднорідний. Унікальність, неповторність середовища кожного конкретного міста не можна виміряти. Виявити його особливості можливо лише завдяки комплексному підходу, залучивши різні наукові методи. Зокрема, метод порівняння, який допоможе розкрити своєрідність музичного середовища окремого регіону (міста) у зіставленні з іншими територіальними локусами.

З метою діагностування міського середовища застосовують метод спостереження – безпосереднього сприйняття дослідником навколишньої дійсності, проте певним його недоліком є допустима втрата об'єктивності в оцінюванні ситуації, оскільки пізнання дійсності завжди невіддільне від особистісного ставлення спостерігача, його ціннісних орієнтацій та емоційного стану. Стосовно цього Дж. Гіббсон зауважує, що при дослідженні середовища у всіх мешканців є однакові можливості: «навколишній світ оточує їх так само, як і окремого спостерігача» (Gibson, 1988, с. 81), проте у кожного

свій особистий, унікальний навколишній світ, забарвлений власним сприйняттям дійсності. Тому пізнання середовища пов'язане з тим, що і як сприймає спостерігач.

Для дослідження міського середовища застосовують також метод опитування (анкетування) представників різних соціальних груп. Проте отримані дані також не дадуть повного уявлення про музичне середовище, оскільки середовище як фізичне, біологічне, соціокультурне, так і музичне є своєрідним для кожного індивіда. Відбиття його у свідомості завжди залежить від позиції суб'єкта, його потреб і уподобань.

Історичний підхід передбачає вивчення фактів людської діяльності у контексті часу. Відповідно, музичне середовище, як результат творчої діяльності, також може досліджуватися в межах певного історичного періоду (соціального контексту). Зокрема, Е. Дюркгейм підкреслював, що стан середовища в кожній історичній момент залежить від соціальних причин. Це положення стосується й середовища будь-якої групи суспільства. Відповідно до того, як буде організоване середовище, властиве кожній професії, зазначав Е. Дюркгейм, «професійне життя буде абсолютно різним» (Dyurkgeym, 1995, с. 262).

Музична діяльність завжди зумовлена конкретним історичним часом. Вплив епохи (естетичні ідеали, потреби, смаки) особливо позначається на індивідуальній практиці митця. «Формуючись у певному стилітовому середовищі, музикант створює характерну для себе і свого часу манеру творчого самовираження <...> У своїй діяльності він завжди виходить з установок і стереотипів, властивих конкретному музично-історичному моменту», – наголошує Л. Мельнікас (Melnikas, 2000, с. 141, 147).

Особлива роль у формуванні музичного середовища належить авторам музики – композиторам. Безпосередній вплив на музичне середовище мають виконавці. Своєрідними «співавторами» творення актуального музичного середовища є й слухачі, які опосередковано, своїми уподобаннями впливають на композиторську і виконавську діяльність. Водночас, результати діяльності митця впливають на музичне середовище епохи.

У дослідженні музичного середовища цілком виправданим є застосування «теорії соці-

ального факту» Е. Дюркгейма (суспільно значимих подій або явищ, які належать до продуктів духовної діяльності), оскільки музичне мистецтво в усіх його видах і формах також є фактом соціальним. Зокрема, Т. Адорно в «Естетичній теорії» зазначав, що мистецтво «як продукт суспільної праці, що здійснюється духом, завжди є *fait social*» (Adorno, 1998, с. 325).

Методологічною основою дослідження музичного середовища можуть стати ґрунтовні концепції, поширені в науковому дискурсі. Серед них – «теорія психологічного поля» К. Левіна, згідно з якою індивід вивчається у взаємодії з його соціальним оточенням, а поняття «поле» означає «життєвий простір», у якому поєднані людина і психологічне середовище, яке впливає на неї. «Теорія психологічного поля» може бути застосована для розгляду широкого кола феноменів (соціальних, психологічних), відповідно, й музичного середовища, яке, згідно з основними положеннями цієї теорії, усвідомлюється як звукове поле, яке оточує індивіда і перебуває у взаємозалежності з ним.

Дослідження особистості в контексті її взаємодії з середовищем вкрай складне, адже воно передбачає осмислення безлічі взаємозв'язків. Як вважав Р. Лінгтон, психологічні стани не можна дослідити за допомогою точних об'єктивних методів (Linton, 2007, с. 179). Реакції суб'єкта на зовнішні фактори в кожному окремому випадку інші. «Намагаючись визначити ті психічні сили, які забезпечують творчий процес музиканта (композитора чи виконавця), ми неминуче стикаємось» з тим, що «принципово не піддається пізнанню», – наголошував М. Арановський (Aranovskiy, 2009, с. 32). Виявити вплив музичного середовища (в комплексі всіх його чинників) на діяльність митця можна лише опосередковано, через уточнення загальної соціально-культурної ситуації, локального контексту, взаємовідносин з найближчим оточенням (мікросередовищем), через аналітичне осмислення творчості, педагогічних напрацювань, музичних пріоритетів й уподобань тощо.

Осмислення музичного середовища можливе також через аналіз конкретного музичного матеріалу. Музичні твори відбивають естетичні ідеали, смаки і потреби суспільства певної історичної доби, регіональні особливості, актуальні

форми і види музичної діяльності, популярні жанри, своєрідні засоби втілення художньої образності, виконавський інструментарій тощо. Цілісний аналіз стилістики, образності, форми, фактури динаміки, а також засобів виконавського втілення розкриває не тільки художній світ досліджуваного твору, а й контекстне середовище його функціонування.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** На основі проведеного дослідження виявлено, що поняття «музичне середовище» є універсальним, воно охоплює всі компоненти процесів творення звукового музичного продукту, його поширення і сприйняття. Музичне середовище становить цілісний феномен, осно-

вою якого є музична діяльність. Іманентною властивістю середовища є процесуальність, тому розглядати явище доцільно у певних просторово-часових та історико-соціокультурних координатах. Механізми функціонування і закономірності організації музичного середовища є складними. Запропоновані в розвідці соціологічні, психологічні, історичні, регіональні та специфічно музикознавчі методи дослідження допоможуть з'ясувати характеристики окремо взятого конкретного музичного середовища (регіону, міста, колективу тощо). Водночас, музичне середовище є багатограним і багатоаспектним явищем і потребує подальшого ґрунтовного вивчення.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Эстетическая теория. Москва : Республика, 2001. 527 с.
2. Арановский М. Г. Музыка и мышление. *Музыка как форма интеллектуальной деятельности*. Москва : Книжный дом «Либроком», 2009. С. 10–43.
3. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, 1977. 279 с.
4. Басова А. Г. Концепт музики в соціологічній теорії ХХ століття. *Наукові записки НаУКМА*, 2015. Т. 174. С. 40–45.
5. Бацак К. Ю. Музично-комунікативне середовище італійської опери в Одесі (досвід театрального сезону 1852–1853 років). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2018. № 2 (39). С. 67–86.
6. Бонь О. І. Музичне середовище Києва 1920 років у дзеркалі его-документів. *Українська історична наука в сучасному освітньому та інформаційному просторі*. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2018. С. 338–349.
7. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. Москва : Прогресс, 1988. 464 с.
8. Дворський Г. І., Чепіга С. Г. Вплив освітньо-музичного середовища на розвиток особистості школяра. *1025-річчя історії освіти в Україні: традиції, сучасність та перспективи*. Київ, 2014. С. 93–101.
9. Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение. Москва : Канон, 1995. 352 с.
10. Кавунник О. А. Музичне середовище, як об'єкт музичного краєзнавства. *Українське музикознавство*, 2018. Вип. 44. С. 98–106.
11. Карпова Т. Н. Женская драма: театральная среда как стимул творчества. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2013. № 5. Ч. 2. С. 76–79.
12. Кордуэлл М. Среда. *Кордуэлл М. Психология. А–Я. Словарь-справочник*. Москва : Фаир-Пресс, 2000. 448 с.
13. Кремер Г. Обертонь. Москва : АГРАФ, 2001. 352 с.
14. Линтон Р. Личность, культура, общество. *Вопросы социальной теории*. 2007. Том 1. Вип. 1. С. 175–190.
15. Лісовська Т. А. Вплив музичного середовища на розвиток імпровізації в дітей дошкільного віку. *Науковий вісник Миколаївського нац. ун-ту імені В. О. Сухомлинського*, 2014. Вип. 1.45 (106). С. 83–86.
16. Мартинів Л. І Музично-мистецьке середовище та педагогічна традиція Дрогобича як передумови професійної самореалізації Богдана Сюті. <<http://new.ddmu.org.ua>> (2022, квітень, 15).
17. Мельникас Л. Экология музыкальной культуры Москва : Композитор, 2000. 328 с.
18. Мусіяченко О. С. Історичні події як фактор впливу на розвій музичного середовища Києва другої половини ХІХ – початку ХХ ст. *Київські історичні студії*, 2017. № 2 (5). С. 71–77.
19. Сбітнева Л. М. Розвиток системи музично-естетичного виховання дітей і молоді в Україні (друга половина ХХ століття) : дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01. Київ, 2016. 406 с.
20. Середовище. *Академічний тлумачний словник української мови: в 11 томах*, 1978. Т. 9. С. 137.
21. Фуртвенглер В. Из литературного наследия. *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Москва : Музыка, 1966. Вип. 2. С. 146–187.
22. Хейдметс М. Субъект, среда и границы между ними. *Психология и архитектура : тезисы конференции в Лохусалу (20–22 января 1983, Таллин)*. С. 124–137.

23. Хьелл Л., Зиглер Д. Альфред Адлер: индивидуальная теория личности. *Теории личности основные положения, исследования и применение*. Санкт-Петербург : Питер, 2008. 607 с.
24. Brand M. Relationship between home musical environment and selected musical attributes of second-grade children. *JRME*, 1986. Vol. 34. № 2. P. 111–120.
25. Dell C., Rinnert N., Yap C., Keith T., Zdzinski S., Gumm A., Orzolek D., Cooper S., Russell B. Musical home environment, family background, and parenting style on success in school music and in school. *Contributions to Music Education*, 2014. Vol. 40. P. 71–89.
26. Mallett A. An examination of parent /caregiver attitudes toward music instruction, the nature of the home musical environment, and their relationship to the developmental music aptitude of preschool children : a dissertation of doctor of philosophy. The University of Nebraska-Lincoln, 2000. 167 p.
27. Markusen A. *Region: The Economics and Politics of Territory*. New Jersey : Rowman & Littlefield, 1987. 304 p.
28. The impact of the home musical environment on infants' language development. *Infant Behavior and Development*, 2021. Vol. 65. <<https://www.sciencedirect.com/journal/infant-behavior-and-development/vol/65/suppl/C>>. (2022, April, 8).

#### REFERENCES

- Adorno, T. (2001). *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic theory]. Moscow : Respublika, 527. [in Russian]
- Aranovskiy, M. G. (2009). *Muzyka i myshlenie* [Music and thinking]. *Muzyka kak forma intellektualnoy deyatelnosti* [Music as a form of intellectual activity]. Moscow : Knizhnyiy dom "Librokom". 10–43. [in Russian]
- Asafev, B. V. (1977). *Kniga o Stravinskom* [The book about Stravinsky]. Leningrad : Muzyka, 279. [in Russian]
- Basova, A. H. (2015). *Kontsept muzyky v sotsiologichnii teorii XX stolittia* [Music concept in sociology theory of the XX century]. *Naukovi zapysky NaUKMA* [Scientific notes of NaUKMA ], 174, 40–45. [in Ukrainian]
- Batsak, K. Yu. (2018). *Muzychno-komunikatyvne seredovyshe italiiskoi opery v Odesi (dosvid teatralnoho sezonu 1852–1853 rokiv)* [Musical communicational environment of the Italian opera in Odessa (experience of theatrical season of the 1852–1853)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Magazine of P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], 2 (39), 67–86. [in Ukrainian]
- Bon, O. I. (2018). *Muzychne seredovyshe Kyieva 1920 rokiv u dzerkali eho-dokumentiv* [Musical environment of Kyiv of the 1920-ties reflected in ego-documents]. *Ukrainska istorychna nauka v suchasnomu osvithnomu ta informatsiinomu prostori* [Ukrainian history science in the context of modern education and information]. Vinnytsa : TOV "TVORY", 338–349. [in Ukrainian]
- Gibson, Dzh. (1988). *Ekologicheskii podhod k zritelnomu vospriyatiyu* [Ecological approach to visual perception]. Moscow : Progress, 464. [in Russian]
- Dvorskyi, H. I., Chepiha, S. H. (2014). *Vplyv osvitno-muzychnoho seredovysheha na rozvytok osobystosti shkoliara* [Education and music influence upon schoolchildren's personality development]. *1025-richchia istorii osvity v Ukraini: tradytsii, suchasnist ta perspektivy* [1025<sup>th</sup> anniversary of Ukrainian education history: traditions, modern times and perspectives]. Kyiv, 93–101. [in Ukrainian]
- Dyurkgeym, E. (1995). *Sotsiologiya. Ee predmet, metod, prednaznachenie* [Sociology. Its subject, methodology, tasks]. Moscow : Canon, 352. [in Russian]
- Kavunnyk, O. A. (2018). *Muzychne seredovyshe, yak ob'iekt muzychnoho kraieznavstva* [Musical environment as an object of local music history]. *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology], 44, 98–106. [in Ukrainian]
- Karpova, T. N. (2013). *Zhenskaya drama: teatralnaya sreda kak stimul tvorchestva* [Female drama: theatrical environment as stimulus for creativity]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kulturologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political sciences, jurisprudence, culturology, art history. Questions of theory and practice]. Tambov : Gramota, 5, p. 2, 76–79. [in Russian]
- Korduell, M. (2000). *Sreda* [Environment]. *Korduell M. Psihologiya. A-Ya. Slovar-spravochnik* [M. Corduell. Psychology. A-Z. Dictionary and reference book]. Moscow : Fair-Press, 448. [in Russian]
- Kremer, G. (2001). *Obertony* [Overtones]. Moscow : AGRAP, 352. [in Russian]
- Linton, R. (2007). *Lichnost, kultura, obschestvo* [Personality, culture, society]. *Voprosy sotsialnoy teorii* [Social theory tasks], vol. 1, is. 1, 175–190. [in Russian]
- Lisovska, T. A. (2014). *Vplyv muzychnoho seredovysheha na rozvytok improvizatsii v ditei doshkilnoho viku* [Influence of musical environment upon preschoolers' improvisation formation]. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho nats. un-tu imeni V. O. Sukhomlynskoho* [Scientific bulletin of V. O. Sukhomlynsky Mykolaiv National University], 1.45 (106), 83–86. [in Ukrainian]
- Martyniv, L. I. (2020). *Muzychno-mystetske seredovyshe ta pedahohichna tradytsiia Drohobycha yak peredumovy profesiinoi samorealizatsii Bohdana Siuty* [Music-art environment and pedagogical traditions of Drohobych

as a basis for Bohdan Suta's professional self-realization]. Retrieved from: <http://new.ddmu.org.ua> [in Ukrainian] (2022, April, 15).

17. Melnikas, L. (2000). Ekologiya muzyikalnoy kulturyi [Ecology of musical culture]. Moscow : Kompozitor, 328. [in Russian]

18. Musiiachenko, O. S. (2017). Istorychni podii yak faktor vplyvu na rozvii muzychnoho seredovyscha Kyieva druhoi polovyny XIX – pochatku XX st. [Historical events as a factor influencing Kyiv musical environment development in the second part of XIX – beginning of the XX century]. *Kyivski istorychni studii [Kyiv historical studies]*, 2 (5), 71–77. [in Ukrainian]

19. Sbitnieva, L. M. (2016). Rozvytok systemy muzychno-estetychnoho vykhovannia ditei i molodi v Ukraini (druga polovyna XX stolittia) [Ukrainian children and youth musical aesthetic education system formation (second part of the XX century)] : dys. ... d-ra ped. nauk: 17.00.03. Kyiv, 406. [in Ukrainian]

20. Seredovysche [Environment]. *Akademichnyi tlumachnyi slovnyk ukrainskoi movy: v 11 tomakh [Academic exploratory dictionary of Ukrainian: in 11 volumes]* (1978). Vol. 9, 137. [in Ukrainian]

21. Furtvengler, V. (1966). Iz literaturnogo naslediya [From literary heritage]. *Ispolnitelskoe iskusstvo zarubezhnykh stran [Performance art abroad]*. Moscow : Muzyka, 2, 146–187. [in Russian]

22. Heydmets, M. (1983). Sub'ekt, sreda i granitsy mezhd u nimi [Subject, environment and borders between them]. *Psihologiya i arhitektura : tezisy konferentsii v Lohusalu (20–22 yanvarya 1983, Tallin) [Psychology and architecture: Lohusalu conference points (January 20–22, 1983, Tallinn)]*, 124–137. [in Russian]

23. Hell, L., Zigler, D. (2008). Alfred Adler: individualnaya teoriya lichnosti [Alfred Adler: individual theory of personality]. *Teorii lichnosti osnovnyie polozheniya, issledovaniya i primeneniye [Fundamentals and application of the theory of personality, studies]*. St. Petersburg : Piter, 607. [in Russian]

24. Brand, M. (1986). Relationship between home musical environment and selected musical attributes of second-grade children. *JRME*, vol. 34, № 2, 111–120. [in English]

25. Dell, C., Rinnert, N., Yap, C., Keith, T., Zdzinski, S. Gumm, A., Orzolek, D., Cooper, S., Russell, B. (2014). Musical home environment, family background, and parenting style on success in school music and in school. *Contributions to Music Education*, vol. 40, 71–89. [in English]

26. Mallett, A. (2000). An examination of parent /caregiver attitudes toward music instruction, the nature of the home musical environment, and their relationship to the developmental music aptitude of preschool children : a dissertation of doctor of philosophy. The University of Nebraska-Lincoln, 167. [in English]

27. Markusen, A. (1987). Region: The Economics and Politics of Territory. New Jersey : Rowman & Littlefield, 304. [in English]

28. The impact of the home musical environment on infants' language development (2021). *Infant Behavior and Development*, vol. 65. Retrieved from: <https://www.sciencedirect.com/journal/infant-behavior-and-development/vol/65/suppl/C> [in English] (2022, April, 8).



УДК 786.2.087.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-4>

**Тетяна КРИВИЦЬКА**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-практичної та виконавської підготовки, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-0496-4590

**Наталія ЦЕЙКО**

концертмейстер кафедри музично-практичної та виконавської підготовки, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0001-8322-9465

**Бібліографічний опис статті:** Кривицька, Т., Цейко Н. (2022). «Школа гри на фортепіано» Олександра Яковчука. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 25–32, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-4>

**«ШКОЛА ГРИ НА ФОРТЕПІАНО» ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА**

Олександр Яковчук – відомий український композитор, автор опер, балетів, симфоній, низки програмних творів для різних виконавських складів. Важливе місце у творчості митця посідає фортепіанна музика для дітей. Фортепіанні альбоми «Дикі звірі Канади», «Фортепіанні мініатюри», «Дванадцять поліфонічних п'єс», «Дуети для фортепіано в чотири руки» є цінним педагогічним репертуаром. Окреме місце в творчому доробку Олександра Яковчука для дітей посідає його «Школа гри на фортепіано», мета якої полягає в тому, що виховувати юного музиканта на сучасному матеріалі. Усі творчі знахідки цього видання є результатом практичної педагогічної роботи О. Яковчука в Югославії та Канаді, а також його знайомством з особливостями системи музичної освіти в Угорщині, Австрії, Німеччині, США. **Мета роботи** – визначити особливості та специфіку «Школи гри на фортепіано» О. Яковчука в аспекті основних педагогічно-виконавських завдань класу фортепіано. **Методологія** дослідження полягає у його спиранні на усталені історико-методологічні та теоретико-технологічні позиції української фортепіанної педагогіки та (праці Н. Гуральник та ін.) у їхньому співвіднесенні з визнаними світовими методиками у сфері фортепіанної педагогіки і виконавства Ш. Сузукі, Б. Берліна, О. Ніколаєва, а також власним багатим педагогічним досвідом автора «Школи гри на фортепіано» О. Яковчука. **Наукову новизну** роботи зумовлює те, що в ній розглядається цілком нове методично-педагогічне видання, нове не лише за своїм часом появи (2019 рік), але новітнє і новаторське за своїми навчально-виховними ідеями, концепція якого розкривається у цій роботі, відкриваючи можливості для української фортепіанної педагогіки позбавитися реліктів радянської методології і радянського педагогічного репертуару – до сучасних світових надбань та застосувати їх на сучасному українському матеріалі. **Висновки** полягають у підтвердженні концептуальної своєрідності та методологічної переконливості запропонованого автором підходу до навчання гри на фортепіано в умовах сучасної школи, що полягає в поєднанні трьох важливих складових – сфокусованості на українському репертуарі, наявності яскраво вираженого світового контексту та оригінальності запропонованого вектору технічного й естетичного розвитку юного піаніста.

**Ключові слова:** Олександр Яковчук, «Школа гри на фортепіано», фортепіанна педагогіка, методика навчання гри на фортепіано.

**Tetyana KRYVYTSKA**

PhD in Art, Associate Professor at Music-Practical & Performing Training Department and Preparation, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-0496-4590

**Nataliya TSEIKO**

Concertmaster at Music-Practical & Performing Training Department and Preparation, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025 ORCID: 0000-0001-8322-9465

**To cite this article:** Kryvytska, T., Tseiko N. (2022). «Shkola hry na fortepiano» Oleksandra Yakovchuka [“Piano Play School” by Oleksandr Yakovchuk]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 25–32, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-4>

## “PIANO PLAY SCHOOL” BY OLEKSANDR YAKOVCHUK

*Oleksandr Yakovchuk is a well-known Ukrainian composer, author of operas, ballets, symphonies, and a number of program works for various ensembles. Piano music for children occupies an important place in the artist's work. Piano albums “Wild Beasts of Canada”, “Piano Miniatures”, “Twelve Polyphonic Pieces”, Piano Duets for Four Hands” are a valuable pedagogical repertoire. A special place in the creative work of Oleksandr Yakovchuk for children is occupied by his “Piano Play School”, the purpose of which is to educate a young musician on modern material. All the creative findings of this “Piano Play School” are the result of practical pedagogical work of O. Yakovchuk in Yugoslavia and Canada, as well as his acquaintance with the peculiarities of the music education in Hungary, Austria, Germany and the United States. **The aim of the work** is to determine the features and specifics of O. Yakovchuk's “Piano Play School” in terms to the main pedagogical and performance tasks of the piano class. **The research methodology** consists in its reliance on established historical, methodological, theoretical and technological positions of Ukrainian piano pedagogy (N. Guralnyk's works, etc.) in their correlation with recognized world methods in the field of piano pedagogy and performance by Sh. Suzuki, B. Berlin, O. Nikolaev, as well as his own rich pedagogical experience of the author. **The scientific novelty** of the work is due to the fact that it considers a completely new methodological and pedagogical publication, new not only in its time of appearance (2019), but new and innovative in its educational ideas, in its educational concept, which is revealed in this work. This “Piano Play School” opening opportunities for Ukrainian piano pedagogy to get rid of Soviet methodology and Soviet pedagogical repertoire relicts. To replace it must to coming the modern world heritage and the modern Ukrainian material. **The conclusions** are to confirm the conceptual originality and methodological persuasiveness of the author's proposed approach to learning the piano play in a modern school. His propositions are a combination of three important components – focus on the Ukrainian repertoire, a bright global context and originality of the proposed way of young pianist development.*

**Key words:** Oleksandr Yakovchuk, “Piano Play School”, piano pedagogy, methods of piano teaching.

**Актуальність проблеми.** Олександр Яковчук – відомий український композитор, автор опер, балетів, симфоній, низки програмних творів для різних виконавських складів. Важливе місце у творчості митця посідає фортепіанна музика для дітей. Вона відзначена яскравим національним колоритом, приваблює слухачів «надзвичайною образністю, програмністю, різноманітною жанровою стилістикою» (Gharan, 2014: 30). Фортепіанні альбоми «Дикі звірі Канади», «Фортепіанні мініатюри», «Дванадцять поліфонічних п'єс», «Дуети для фортепіано в чотири руки» є «цінним педагогічним репертуаром, багато з цих творів є водночас етюдами для розвитку різних видів техніки, на яких маленькі учні будуть вчитися із задоволенням» (Gharan, 2014: 30).

Окреме місце в творчому доробку Олександра Яковчука для дітей посідає його «Школа гри на фортепіано», мета якої «виховати сучасного юного музиканта на модерному матеріалі, підготувавши його до адекватного сприйняття музики XXI століття» (Jakovchuk, 2019: 2). У передмові автор докладно описує своє знайомство з різними фортепіанними школами (О. Ніколаєва, Б. Берліна, Ш. Сузукі) та наголошує, що його задум полягав у тому, щоб створити саме «Школу», не збірку, не фортепіанний альбом, а саме «Школу гри на фортепіано». Усі творчі знахідки цього видання є результатом практичної педагогічної роботи О. Яков-

чука в Югославії та Канаді, а також його знайомством з особливостями системи музичної освіти в Угорщині, Австрії, Німеччині, США.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** «Школа гри на фортепіано» О. Яковчука була видана у 2019 році. Це цілком нове методично-педагогічне видання не лише за своїми навчально-виховними ідеями, але і за часом появи. Саме тому, безумовно, глибокі дослідження змісту, концепції, відкриттів та новаторства цієї «Школи» ще попереду. У 2020–2021 роках автор та колектив його однодумців презентували це видання в різних школах та містах України. У зв'язку з цим в ЗМІ, соціальних мережах почали з'являтися дописи презентаційного характеру. Серед них – замітка Ольги Кушнірук «Перша українська “Школа гри на фортепіано”», опублікована у виданні «Слово Просвіти» (Kushniruk, 2020a). Ця замітка представляє собою опис презентації «Школи», що відбувся в Будинку органної та камерної музики Білої Церкви. Також питання «Школи» О. Яковчука висвітлювалося науковицею в роботі Міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», що відбулася в листопаді 2020 року в НМАУ імені П. І. Чайковського (Київ). Доповідь називалася «“Школа гри на фортепіано” Олександра Яковчука: художній та дидактичний аспекти» (Kushniruk, 2020b: 16). Ще один

матеріал – наукова стаття Катерини Гаран про фортепіанну музику українських композиторів для дітей, в якій вона розглядає цю частину творчого доробку О. Яковчука в контексті розвитку жанру, але власне, оскільки стаття датована 2014 роком, то власне про «Школу гри на фортепіано» у ній ще не йдеться. Таким чином, як бачимо, наукове осмислення художніх, методичних, педагогічних, виховних аспектів «Школи гри на фортепіано» О. Яковчука перебуває наразі на своїй початковій стадії, тим не менше його значення є дуже важливим для розвитку української фортепіанної педагогіки на сучасному етапі, а також важливим в контексті вирішення актуальних завдань відповідного напрямку українського музикознавства.

**Мета дослідження** – визначити особливості та специфіку «Школи гри на фортепіано» О. Яковчука в аспекті основних педагогічно-виконавських завдань класу фортепіано.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** «Школа» складається з семи розділів і включає 163 п'єси. Перший розділ «Вступ» включає 22 мініатюри. До нього входять найпростіші п'єси, завдання яких передусім – вивчення клавіатури, нот, найпростіших мелодичних і ритмічних зворотів, а також, що дуже важливо – засвоєння координації рук, адже фактурний алгоритм більшості п'єс – чергування одноголосних елементарних послідовок у правій і лівій руці. Приблизно навпіл цей розділ складається з популярних українських та англійських традиційних наспівів. Всі вони підтекстовані, що дає змогу учню не лише виходити за межі його локальної спільноти, вивчати для україномовних учнів – англійську і навпаки, але і пропонує одночасне вироблення навичок співогри. На наш погляд, така методика є дуже корисною і для розвитку музичного слуху дитини, і для опанування нею синхронного вокально-інструментального музикування. Останнє дає змогу формувати правильне відчуття музичної фрази, її обсягів, її кінетики руху, як наростаючої чи спадаючої тощо.

До першого розділу входять українські народні пісні: календарні («Щедрик», «Щедрівка», «Щедра, щедра», «Ми кривого танцю йдемо», «А ми просо сіяли», «Горобчику-шпачку», «З Залуччя до Нігня», «Зайчик»), дитячі («Я маленький хлопчик», «Дударик»), ігри («Коза»), побутові («За городом

качки пливуть»), а також традиційні англійські дитячі пісні, на яких відбувається виховання дитини в англійському середовищі («Twinkle, twinkle, little star», «Eensy-Weensy Spider», «London bridge», «Baa baa, black sheep», «Mary had a little lamb», «Old Mac Donald had a farm», «Row, row, row your boat», «This oldman», «Frosty the snowman», «Jingle bells»). Такий, напівукраїнський, напіванглійський, зміст першого розділу збірки виховує в дитини не лише навички білінгвального сприйняття світу, але й допомагає засвоїти характерні музично-інтонаційні формули, як української, так і англійської дитячої пісенної творчості, а відповідно і елементи музичного мислення, на яких вони побудовані. Таким чином, така послідовність вивчення фортепіанних п'єс наймолодшими виконавцями одразу готує їхнє сприйняття музики різних країн і континентів сучасного глобалізованого світу.

Другий розділ «П'єси» є найбільшим за обсягом і включає аж 89 невеличких програмних творів. Всі вони різноманітні за образним змістом, однак розраховані на дітей молодшого і середнього шкільного віку, і на їхні образні та емоційні зацікавлення, на зрозумілий і привабливий для них світ.

В образно-тематичному відношенні ці п'єси поділяються на кілька груп. Найбільшу групу складають п'єси, присвячені живій природі і тваринному світові. Це понад сорок творів, заголовки яких містять назви тварин, риб, птахів. Серед них, зокрема, такі п'єси як «Цуценя», «Зайчик», «Жаб'ячий дует», «Зяблик і чорний ведмідь», «Тхір», «Малий песик», «Синички», «Руда лисиця», «Бурундук», «Морський коник», «Їжачки», «Котик на відсонні», «Панда», «Маленький слоник», «Біла сова», «Сон старого коня», «Золота рибка біля лотосу», «Кіт – детектив», «Котик з клубком», «Дикобраз», «Білохвостий олень», «Кріт», «Маленький поні», «Танок бджілки», «Чорний ведмідь», «Бабак», «Снот», «Бобер», «Ласка», «Хом'як», «Бізон», «Білий ведмідь», «Польова миша», «Гірський цап», «Койот», «Соболь», «Рись», «Заєць», «Лось», «Білочка», «Росомаха», «Північний олень» та інші. Цю наймасштабнішу групу доповнюють кілька п'єс, образи яких пов'язані з картинами і явищами природи («Дощик», «Ранній ранок», «В лісочку», «Після снігопаду», «На прогулянці», «Прогулянка»).

Така увага до тваринного світу і природи, безумовно, є виправданою. Вона розкриває інтерес дітей цього віку до живої природи. А присутність таких п'єс у збірці дає змогу, з одного боку, викликати інтерес дитини, з іншого – розширити її уявлення про навколишній світ.

Другу групу п'єс цього розділу становлять п'єси присвячені тематиці ігор, іграшок («Моя лялька», «Пінг-понг» «Велосипед», «Нарти», «Скакалка», «Гра в квача», «Снігова баба», «Скачки», «Самокат», «Дошка на роликах», «Королівський крокет») та казкових героїв («Попелюшка», «Танок гномів», «Піноккіо», «Марш олов'яних солдатиків», «Марш гномів», «В країні мрій»). Ця група не така численна, як попередня (близько двадцяти п'єс), однак вона є дуже показовою для дитячого світу і дитячої уяви.

Нарешті, третя група – не зовсім і стільки дитяча. Вона радше пов'язана із пізнанням дитиною світу дорослих, а відтак є необхідною для її розвитку. До цієї групи входять найчисленніші у ній народно-жанрові замальовки («Пісня ковбоя», «Стара пісня», «Старий лендлер», «Шотландська пісня», «Українська пісня», «Подільська колядка», «Подоляночка», «Женчикок-бренчикок», «Народний танок», «Колискова», «Дитячий танок», «Коломийка», «Поліська колядка», «Волинська колядка – 1», «Волинська колядка – 2», «Кривий танець»), картини побуту та соціального життя («Мотовило», «День пам'яті», «Добрий час»), а також пов'язані з розвитком музично-професійних інтересів дитини п'єси, які розкривають особливості музичних засобів та прийомів («Гама», «Імітація») та музично-інструментальних жанрів («Музичний момент», «Скерцо»). Як і попередня, ця, третя група містить близько двадцяти творів).

Більшість п'єс другого розділу представляють собою невеликі побудови: період, проста двочастинна чи проста тричастинна форма (в тому числі *da capo*). Однак, крім простих форм, тут починають з'являтися п'єси в складній тричастинній формі («Прогулянка», «Танок бджілки», «Скерцо», «Заєць», «Росомаха», «Північний олень»), варіаційній формі (варіації на *basso ostinato* – «Музичний момент»), складній двочастинній формі («Лось») тощо.

П'єси другого розділу – безумовно складніші не лише в образному, але і в техніч-

ному відношенні. На відміну від п'єс першого розділу «Школи», які є синтетичними, а саме – вокально-інструментальними за своїм інтонаційним змістом, то в п'єсах другого розділу відбувається власне формування у дитини сприйняття і розуміння суто інструментального жанру. В технічному плані залучається вивчення практично всіх основних видів піаністичної техніки. Зокрема, починається відпрацювання навичок різноманітних фортепіанних штрихів: *legato* («Моя лялька», «Дощик», «Велосипед», «Старий лендлер» та інші), *non-legato* («Жаб'ячий дует»), чергування *legato* і *staccato* («Пінг-понг», «Мотовило», «Малий песик», «Польова миша» та інші), акцентів («Зайчик», «Скакалка»). У низці п'єс опановується вміння гри інтервалами: терціями («Дощик», «Їжачки», «Котик на відсонні», «Хом'як» та інші), секстами («Народний танок»), октавами («Росомаха»), кластерами («Ранній ранок», «Після снігопаду», «Панда», «Дикобраз», «Білий ведмідь», «Рись», «Росомаха» та інші).

У цілій низці п'єс другого розділу «Школи» виробляються навички чергування терцій та секунд («Синички»), квінт та секунд («Єнот»), відпрацьовуються тонкощі аплікатури («Велосипед», «Зайчик», «Подоляночка»), набуваються навички виконання фігураційної техніки («На прогулянці», «Народний танок», «Елегія», «Койот», «Соболь», «Лось», «Північний олень»), елементів октавної («Марш олов'яних солдатиків», «Марш гномів»), пальцевої («Гама», «Маленький поні», «Танок бджілки», «Білочка»), акордової техніки («Дитячий танок», «Поліська колядка», «Скерцо», «Заєць»), арпеджіо («Самокат», «Маленький слоник»), репетицій («Котик з клубком»), лігування («Біла сова», «Сон старого коня», «Котик з клубком», «Музичний момент») тощо.

Ладогармонічна шкала п'єс другого розділу ускладнюється, відповідно відбувається міцне засвоєння учнем чорних клавіш фортепіано («Зайчик», «Мотовило»), інтонаційного сприйняття різноманітних модальних ладів («Старий лендлер», «Малий песик»), видів мажору та мінору («Українська пісня»), ладових та гармонічних особливостей мажоро-мінорної системи («Білохвостий олень», «Ласка»). Юні піаністи опановують гру в тональностях з різними ключовими та зустрічними знаками альтерації («Нарти», «Піноккіо» та інші), різноманітними

хроматизмами («Руда лисиця», «Морський коник», «Подоляночка», «Кіт – детектив», «Музичний момент», «Бабак», «Бобер», «Білочка» та інші). Одночасно засвоюють специфіку виконання мелізмів («Бурундук», «Їжачки», «Прогулянка», «Гірський цап»), труднощі пунктирного ритму («Марш гномів», «Чорний ведмідь», «Королівський крокет») тощо.

Другий розділ «Школи» пропонує маленькому піаністу значно ширші фактурні можливості, зокрема, виконання творів з мелодичним протирухом («Пісня ковбоя», «Руда лисиця», «Бурундук» та інші), різкими регістровими співставленнями («Зяблик і чорний ведмідь»), умінням виконання фактури типу «мелодія і акомпанемент» («Стара пісня», «Шотландська пісня», «Женчикок-бренчикок», «Добрий час» та інші). Присутні тут і п'єси на розвиток індивідуалізованого, всупереч тактовому поділу, фразування («Нарти», «Після снігопаду», «Танок гномів»), і ті, в яких поширеним є зіставлення мелодизованих побудов і гармонічних співзвуч («Тхір», «Шотландська пісня»). Учень вчиться чергуванню гамоподібних зворотів і стрибків («Малий песик», «Рись»), навичкам динамічного нюансування («Тхір», «Синички», «Подоляночка», «Росомаха» та інші) педальної техніки («Після снігопаду», «Колискова», «Золота рибка біля лотосу», «Елегія», «Кріт», «Бізон» та інші) тощо.

Низкою п'єс другого розділу О. Яковчук розпочинає розвиток поліфонічного мислення юних виконавців. Зокрема, елементи імітаційної та контрастної поліфонії з'являються у п'єсах «Попелюшка», «Скакалка», «В лісочку», «Українська пісня», «Снігова баба», «Волинська колядка – 1», «Волинська колядка – 2», «Дошка на роликах», «Імітація», «Койот» та інших. Тут розширюється темпова та розмірова шкала мініатюр. Зокрема, вивчаються розміри 6/8 («В лісочку», «Котик на відсонні», «Білочка» та інші), 3/8 («Подільська колядка»), складені розміри, наприклад, 3/2 («Кривий танець»). Починає приділятися увага метроритмічним труднощам, наприклад внутрішньотактовим і міжтактовим синкопам («Гра в квача», «Танок гномів», «Котик на відсонні», «Коломийка», «Дикобраз», «Музичний момент», «Заєць», «Росомаха» та інші). Завдяки мелодичній і фактурній повторності формується відчуття питально-відповідної будови строфи («Скачки»).

Автор знайомить учнів з різними жанровими ознаками: пісні («Пісня ковбоя», «Стара пісня», «Шотландська пісня», «Подільська колядка»), танцю («Старий лендлер», «Танок гномів», «Танок бджілки», «Дитячий танок»), маршу («Марш олов'яних солдатиків», «Марш гномів»), вальсу («В країні мрій»), коліскової («Колискова»), коломийки («Коломийка»), елегії («Елегія»), скерцо («Скерцо»), щедро вживає елементи звуконаслідування («Жаб'ячий дует», «Зяблик і чорний ведмідь», «Синички», «Скачки»).

Третій розділ «Старовинні танці» містить десять п'єс: два менуети, два вальси, два гавоти, буре, екосез, полонез, тарантела. Як можна помітити, до старовинних О. Яковчук зараховує не лише танці барокової сюїти, але і романтичні вальс, полонез, тарантелу, екосез. Таким чином, він немов дивиться на музично-історичну спадщину очима дитини ХХІ століття. П'єси цього розділу, як і всіх інших наступних розділів «Школи», призначені для учнів старшого шкільного віку. Вони не належать до розряду надскладних і віртуозних, проте, як правило потребують синтезу різноманітних піаністичних технік та навичок. Тут ідеться про спроби стильового вживання, ставляться завдання індивідуального розкриття художнього образу та виконавської інтерпретації. Як вже було сказано, п'єси цього розділу є «родом» з бароко, класицизму та романтизму. Вони є спробою прилучення піаніста до образної сфери, жанрово-стильових особливостей та загалом цінностей класичної європейської музичної спадщини. Тобто, фактично, можна сказати, що п'єси цього розділу і всіх наступних, як вже було зазначено, можуть стати кроком на шляху до професійних занять музикою.

Четвертий розділ «Школи» – «Поліфонія» – включає шістнадцять творів. Серед них – вісім фугет, дві інвенції, два канони, рігодон, буре та дві програмні п'єси («Село в сутінках», «Мрії грізлі»). Все це переважно, за винятком п'єс «Село в сутінках», Рігодон, Буре, Інвенція in Cis, Фугета in Gis, Фугета in E, де вкраплюються елементи гомофонного викладу, підголоскової поліфонії («Село в сутінках»), поліфонії строгого стилю (зокрема, у Рігодоні використано вертикально-рухомий контрапункт), – двоголосна імітаційна поліфонія, побудована за відповідними правилами.

У більшості творів цього розділу «Школи» О. Яковчук в цілому дотримується традиційних правил імітаційної поліфонії, проте орієнтується не стільки на бароко, скільки на поліфонію ХХ століття. Характер тематизму, застосовувані композитором засоби виразності, попри елементи стилізації, «видають» в ньому композитора, що мислить сучасно. Йдеться про хроматичне ладогармонічне письмо, ритмічну вибагливість та ламаний малюнок мелодичної лінії (Фугета in A), тритонові опори поспівок (Фугета in E), застосування мелодичного ходу на збільшену секунду в темі поліфонічної п'єси («Мрії грізлі»), кластери та октавні потовщення (Інвенція in C<sub>is</sub>), свободу тональних співвідношень: (окрім T-D співвідношень О. Яковчук застосовує також терцієві, наприклад, у Фугеті in F<sub>is</sub>).

Тональні вказівки на зразок in C<sub>is</sub>, in A у більшості п'єс цього розділу виступають не лише показником хроматичної тональності (при виписаних ключових знаках, між іншим), але і знаком одного з найбільших майстрів поліфонії ХХ століття – Пауля Гіндеміта. Поліфонічна майстерність О. Яковчука «дозволяє» йому вести роботу з двома темами одночасно, наприклад, у Фугеті in G<sub>is</sub>, перша з яких містить в собі ще й ознаки прихованої поліфонії, а розвиток другої (Meno mosso) вміщає в себе ще й ознаки варіацій на basso ostinato. Рясність хроматичних побудов довгими і короткими тривалостями висхідного і низхідного напрямку схиляють у цьому творі до порівняння його тематизму з бароковими музично-риторичними фігурами anabasis (сходження) та catabasis (спуск). У Фугеті in F<sub>is</sub> при підході до кульмінації автор застосовує проведення теми в аугументації. У Фугеті in C – інверсію теми вже при третьому її проведенні.

Вказані риси поліфонічного письма О. Яковчука дають змогу піаністам не просто вивчити особливості поліфонічного голосоведення, набути навичок самостійності ведення голосів чи уміння «слухати» той чи інший голос по черзі, але, крім того, ще й розвивають інтелект юних виконавців. Навчаючись на цьому матеріалі, юні піаністи зможуть не лише побачити і збагнути для себе вибагливість поліфонічних візерунків автора, але розкриють для себе широченні ресурси сучасної поліфонічної техніки як такої.

П'ятий розділ «Школи» «Сонатини» містить десять творів. Всі вони – невеличкі композиції, написані переважно в простій тричастинній формі (трапляються і винятки, наприклад, сонатина № 5 – представляє собою стилізацію старовинної двочастинної форми, адже в ній перша частина – проста двочастинна, що закінчується модуляцією в тональність паралелі, а друга частина – проста двочастинна, що закінчується поверненням в основну тональність).

Мета п'ятого розділу «Школи», на відміну від попереднього, – опанування специфіки гомофонного письма за допомогою стилізації музики раннього і зрілого класицизму. Саме тому в сонатинах О. Яковчука спостерігаємо чіткий розподіл на мелодію і акомпанемент (хоча самі акомпанементи за викладом є дуже різними), переважання прозорої фактури, застосування функційної гармонії як основного засобу розвитку музичної думки, дотримання пропорційності і врівноваженості формотворення, уведення різноманітних повторів з метою розбудови масштабної композиції тощо. Розміщення розділу «Сонатини» після розділу «Поліфонія» є не лише історично коректним, але, на наш погляд, також свідчить про те, що О. Яковчук дотримується думки, що насправді виконавське опанування кристально ясного класичного стилю є безумовно складнішим – і естетично, і технологічно. Адже саме на цьому матеріалі учень повинен досягнути максимального якісного звукоутворення, досягнути математично вивірену логіку музичного фразування, добитися ідеальної чіткості артикуляції, штрихів, зручності постановки піаністичного апарату тощо. Етапність саме цього розділу «Школи» підкреслюється і тим, що наступним розділом є вже власне розділ ансамблів, присвячений вирішенню питань ансамблевої гри, які актуалізуються лише на етапі вирішення всіх основних завдань сольного виконання.

Шостий розділ «Школи» має назву «Ансамблі» і включає 14 творів. Серед них є чотири п'єси, присвячені доісторичним персонажам: «Ігуанодон», «Іхтіозавтр», «Бронтозавр» та «Птеродактиль», а решта – твори, написані за мотивами українських народних пісень різних жанрів («Щедрик», «Дивная новина», «Во Вифліємі нині новина», «Українська рекрутська пісня», «Бог ся раждає», «Веснянка», «В Вифліємі днесь Марія», «Як ішов

я з Дебрецена», «Щедрівка», «Коляда»). За словами О. Яковчука, перші чотири ансамблі (динозаври) створені автором спеціально для юних виконавців (для обох учнів). На його думку, вони цікаві юним виконавцям «незвичними співзвуччями акордів, різноманітною технікою гри, залученням кластерів, які виконуються долонями, використанням різних *glissando*» (Jakovchuk, 2019: 209). Інша частина ансамблів, за словами автора, призначена для гри учня (партія *primo*) з педагогом (партія *secondo*). Партія *primo*, як зазначає автор, «доступна для виконання учням молодших класів залежно від їхнього рівня технічної підготовки» (Jakovchuk, 2019: 209), тоді як базовий матеріал, зі складною фактурою, міститься в партії педагога (*secondo*), що в комбінації дає змогу досягнути повноцінного звучання інструменту та розкриття художнього образу твору.

Завершують «Школу гри на фортепіано» О. Яковчука 12 етюдів, її сьомий розділ, що так і називається «Етюди». Вони загалом невеличкі, нескладні і викладені за принципом нарощування технічної складності. В них присутні всі види піаністичної техніки: розвиток зв'язності гри (№ 1), біглості пальців (№ 2), на координацію рук (№ 3), на опанування *staccato* (№ 4), зіставлення *staccato* і *legato* (№ 5), на вироблення технічної рівноправності обох рук та навички слухати їх по черзі (№ 7), на стрибки та паузи (№ 8), на гнучкість пальців (№ 9), на гамоподібні пасажі (№ 10), на арпеджіо, інтервали та акорди (№№ 11, 12).

Це безумовно інструктивні етюди, передусім, хоча і не позбавлені художньої виразності та оригінальності. Їхня композиційна роль у «Школі» – своєрідна післямова, вони виглядають (після хвили нарощування складності всіх попередніх розділів як певний додаток, значно простіший технічно, але водночас дуже потрібний методологічно).

За словами Ольги Кушнірук: «Педагогічне значення збірки полягає у формуванні її наповнення на засадах дидактичного принципу «від простого до складного», на багатогранності художніх образів, наявності необхідних у класі фортепіано розділів (п'єси, старовинні танці, сонатини, поліфонічні форми, ансамблі, етюди)» (Kushniruk, 2020a). Досвід композитора, за словами науковиці, «спрямований на збагачення навчального репертуару маленьких

піаністів, розширення їхнього музичного світогляду на інтонаційно новаторському музичному матеріалі, з використанням поліфонічних прийомів з урахуванням напрацювань австрійської «нововіденської школи», з елементами сонористики, модальної техніки, сучасної гармонії. В українській музиці це перший приклад композиторської «Школи гри на фортепіано», що дає право визнати його автора відкривачем нових перспективних шляхів на теренах українського музичного мистецтва» (Kushniruk, 2020a).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Таким чином, проведений аналіз «Школи гри на фортепіано» О. Яковчука підтверджує концептуальну своєрідність та методологічну переконливість запропонованого автором підходу до навчання на фортепіано в умовах сучасної школи. Ця праця дає відповідь на цілий ряд викликів, що стоять перед українською музичною і, зокрема, фортепіанною освітою сьогодення. Перше. Це сфокусованість на українському репертуарі, що є шляхом до успішного подолання колоніального минулого (відмова від радянської «Школи» О. Ніколаєва). Друге. Це наявність яскраво вираженого світового контексту, що втілено як на рівні постійної українсько-англійської двомовності «Школи», так і шляхом збагачення власне українського репертуару жанровими і стильовими моделями європейського бароко, класицизму, романтизму, світової музики ХХ століття, джазу, року тощо. Третє. Це запропонований вектор технічного та естетичного розвитку юного піаніста, що від перших спроб музикування (вступ) проходить через ряд етапів здобуття пізнання та набуття навичок майстерності (програмні мініатюри – танцювальні форми – поліфонія – діалектика сонатної форми – концертна ансамблева гра). Безумовно послідовність опанування репертуару того чи іншого розділу коригується індивідуальністю учня, задатками його піаністичного апарату, особливостями мислення і пізнання, темпом його індивідуального художнього зростання тощо. Разом з тим, запропонована послідовність розділів «Школи» є, якщо можна так сказати, певним схематичним відображенням авторської концепції виховання юного піаніста в сучасних умовах. І на наш погляд, як можна переконатися з аналізу, викладеного вище, вона є достатньо переконливою методологічно і конкurentоздатною на світовому рівні.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гаран К. М. Фортепіанна музика для дітей у творчості українських композиторів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. № 30. С. 24–31. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.30.2014.159816>
2. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти. Київ : НПУ, 2007. 460 с.
3. Кушнірук О. Перша українська «Школа гри на фортепіано». *Слово Просвіти*. 2020а. 12 лют. URL: <http://slovoprosvity.org/2020/02/12/persha-ukrains-ka-shkola-hry-na-forte-piano/>
4. Кушнірук О. «Школа гри на фортепіано» Олександра Яковчука: художній та дидактичний аспекти». *Програма Міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»*. 5–7 листопада. 2020б. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ. 28 с.
5. Яковчук О. Школа гри на фортепіано. Київ : Поліграфічний центр «Фоліант», 2019. 256 с.

### REFERENCES

1. Gharan, K. M. (2014). Fortepianna muzyka dlja ditej u tvorchosti ukrajinsjkykh kompozytoriv [Piano music for children in the works of Ukrainian composers]. *Visnyk Kyjivsjkogho nacionaljnogho universytetu kuljтуры i mystectv. Serija: Mystectvoznnavstvo*, 30, 24–31 [In Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.30.2014.159816>
2. Ghuraljnyk, N. P. (2007). Ukrajinsjka fortepianna shkola KhKh stolittja v konteksti rozvytku muzychnoji pedaghoghiky: istoryko-metodologichni ta teoretyko-tekhnologhichni aspekty [Ukrainian piano school of the XX century in the context of the music pedagogy development: historical-methodological and theoretical-technological aspects]. Kyjiv : NPU. [In Ukrainian]
3. Kushniruk, O. (2020a). Persha ukrajinsjka “Shkola ghry na fortepiano” [The first Ukrainian “Piano School”]. *Slovo Prosvity*, 12.02 [In Ukrainian]. URL: <http://slovoprosvity.org/2020/02/12/persha-ukrains-ka-shkola-hry-na-forte-piano/>
4. Kushniruk, O. (2020b). «Shkola ghry na fortepiano» Oleksandra Jakovchuka: khudozhnij ta dydaktychnyj aspekty» [“School of Piano” by Oleksandr Yakovchuk: artistic and didactic aspects]. *Prohrama Mizhnarodnoji naukovopraktychnoji konferenciji “Ukrajina. Jevropa. Svit. Istorija ta imena v kuljturno-mystecjkykh refleksijakh”*. 5–7 lystopada. NMAU imeni P. I. Chajkovsjkogho. Kyjiv. [In Ukrainian]
5. Jakovchuk, O. (2019). Shkola ghry na fortepiano [Piano play school]. Kyjiv : Polighrafichnyj centr “Foliant”. [In Ukrainian]



УДК 78.07(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-5>**Марія ЛИННИК**

кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-6456-9122

**Бібліографічний опис статті:** Линник, М. (2022). Ростислав Геніка: виконавсько-педагогічна та композиторська діяльність. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 33–39, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-5>

### РОСТИСЛАВ ГЕНІКА: ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНА ТА КОМПОЗИТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ

Ростислав Геніка (1859–1942) був всебічно обдарованою постаттю у музичному мистецтві межі XIX–XX століть. Непересічний виконавець, уважний та вибагливий педагог, цікавий та ґрунтований лектор концертів, музичний журналіст та композитор, один з фундаторів харківської фортепіанної школи. Фортепіанне мистецтво завжди було центром тяжіння та уваги Ростислава Геніки. Як виконавець, Р. Геніка завжди вражав своєю сміливістю та індивідуальною інтерпретаторською майстерністю як слухачів, так і своїх колег. Цю галузь музичного мистецтва можна вважати основою всіх його теоретичних, історичних та музично-критичних узагальнень та висновків, а також практичної діяльності як виконавця, педагога та композитора. Закінчивши Московську консерваторію у класі М. Рубіштейна, Р. Геніка старанно продовжував перейняти від вчителя традиції, в тому числі, й репертуарні. Це, зокрема, твори Й. С. Баха, Г. Генделя, Д. Скарлатті, Л. ван Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана, М. Мусоргського, П. Чайковського та інших авторів. **Мета** – проаналізувавши різні сторони творчості Ростислава Геніки розкрити універсалізм обдарування цієї особистості, масштабність її діяльності, у центрі якої було фортепіанне виконавство. Відомості про Р. Геніку як виконавця – досить обмежені та зосереджуються у рецензіях на концерти, які він давав як соліст та ансамбліст. Тогочасні музичні критики завжди схвально відмічали виконавську творчість Р. Геніки, відзначаючи його новаторство, сміливість, інтерпретаторську індивідуальність, майстерність та універсальність творчих поглядів. **Методологія** цієї статті спирається на історичний, біографічний, архівно-джерелознавчий та жанрово-стильовий аналіз. **Наукова новизна** статті полягає у розкритті постаті Р. Геніки як виконавця та викладача крізь призму рецензійно-критичної джерелознавчої бази та панораму музичного життя Харкова на порубіжжі XIX–XX століть. Аналізується основний жанр композиторсько-фортепіанної творчості Р. Геніки – транскрипція, представлена твором «Концертний парафраз» на мотив «Скарги Купави» з музики П. Чайковського до вистави за п'єсою О. Островського «Снігуронька». У **висновках** підкреслено, що базовою для Р. Геніки була його діяльність піаніста. Навколо розуміння піанізму як музично-естетичного феномену виростало багатогранне та глибоке розуміння сутності музичного мистецтва, що загалом властиве йому як музикантові-просвітителю. Музикант мислив себе як «універсал», якому під силу будь-яка музична професія – виконавська, педагогічна, дослідницька. Виходячи з цього, подальше вивчення творчої та критичної спадщини Р. Геніки незмінно торкнеться й інших галузей музичного мистецтва (оперне, камерне та ін.).

**Ключові слова:** Р. Геніка, виконавська концертна діяльність, педагогічні досягнення, композиторська творчість, рецензії, музична критика, жанр транскрипції.

**Marіia LYNNYK**

Art history Ph. D., acting assistant professor of the Department of Accompanist Mastery of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Maidan of the Constitution 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003  
ORCID: 0000-0001-6456-9122

**To cite this article:** Lynnyk, M. (2022). Rostyslav Henika: vykonavsko-pedahohichnata kompozytorska diialnist [Rostyslav Henika: performing-pedagogical and composing activity]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 33–39, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-5>

## ROSTYSLAV HENIKA: PERFORMING-PEDAGOGICAL AND COMPOSING ACTIVITY

*Rostyslav Henika (1859–1942) was all-around gifted figure in music art between XIX–XX centuries. He was an extraordinary performer, caring and demanding teacher, interesting and erudite presenter of the concerts, musical journalist and composer, one of the founders of Kharkiv piano school. Piano art had always been a centre of attraction for Rostislav Henika. As a performer, R. Henika had always amazed listeners and colleagues by his courage and original skill for interpretation. This field of music art can be considered to be basis for all his theoretical, historical and musical critical generalizations and conclusions, and for his practical activity as a performer, a teacher and a composer. Having graduated from M. Rubinstein's class of the Moscow conservatory, R. Henika conscientiously continued to apply traditions received from the teacher, including repertoire. In particular, it were compositions by J. S. Bach, G. Handel, D. Scarlatti, L. van Beethoven, K. M. Weber, F. Liszt, F. Chopin, R. Schuman, M. Musorgsky, P. I. Tchaikovsky and other composers. The objective of the study is to analyze different aspects of Rostyslav Henika's creativity, to elucidate the personality's talent universalism, scale of his piano performance activity as his main characteristic feature. The information about R. Henika as a performer is very poor and is taken mainly from reviews to his concerts where he was a soloist and a member of the ensemble. Music critics of that time always approved R. Henika's creativity in performance, emphasizing his innovation, courage, interpretation individuality, mastery and versatility of his creativity points of view. Methodology of this article is based on historical, biographical, genre-stylistic analysis and analysis of archive and source information. Scientific novelty of the article consist in elucidating R. Henika's figure as a performer and a teacher within reviews and criticism of the source information knowledge and panorama of Kharkiv life between XIX–XX centuries. Basic genre of R. Henika's composing piano activity is analyzed, that is transcription, represented by the composition "Concert paraphrase" according to "Kupava's complaint" motif from P. I. Tchaikovsky's music to the O. Ostrovsky's play "Snow Maid". In conclusion we emphasize that R. Henika's basic specialization was playing piano. While understanding pianism as musical aesthetic phenomenon, many-sided and deep understanding of musical art essence appeared and in general, it was peculiar to him as a musician-enlightener. The musician took himself as a "universalist" who can master any music profession – a performer, pedagogical or research activity. As a result, further study of R. Henika's creativity and critique works will surely touch other fields of music art (opera, chamber music and so on).*

**Key words:** R. Henika, performing concert activity, pedagogical achievements, compositional work, reviews, music criticism, transcription genre.

**Актуальність проблеми.** Фортепіанне мистецтво завжди було центром тяжіння та уваги Ростислава Геніки (1859–1942). Цю галузь музичного мистецтва можна вважати **основою** його теоретичних, історичних та музично-критичних узагальнень та висновків, а також практичної діяльності як виконавця, педагога та композитора. Освіта, отримана Р. Генікою у класі М. Рубінштейна в Московській консерваторії, спонукала харківського музиканта на перших етапах його кар'єри віддати данину фортепіанному виконавству. Відомості про Р. Геніку-піаніста, які дійшли до нас із публікацій у пресі та спогадів його колег, дають можливість реконструювати стиль його фортепіанної гри як соліста, ансамбліста та концертмейстера. Усе це разом склало предмет комплексного розгляду та **актуальність** цієї статті. **Матеріалом** дослідження служать рецензії на концерти Р. Геніки та зразок його композиторської творчості у галузі фортепіанної музики – транскрипція «Концертний парафраз» на мотив «Скарги Купави» з музики П. Чайковського до вистави за п'єсою О. Островського «Снігуронька».

**Аналіз останніх досліджень.** Відомості про Р. Геніку як виконавця – досить обмежені. Вони,

в першу чергу, зосереджені у рецензіях на концерти, які він давав як соліст та ансамбліст. Тож, у цій статті ми будемо спиратися на інформацію, знайдену саме в періодичних виданнях. Як зазначає О. Кононова у статті про Р. Геніку-піаніста, він «...постійно з'являвся на сцені Харківського відділення ІРМТ, головним чином у камерних та сольних концертах, все ж таки віддаючи перевагу останнім. Тісні творчі контакти пов'язували його зі скрипалями К. Горським та В. Слатіним, співаками Ф. Бугамеллі та М. Тихоновим, струнним квартетом відділення ІРМТ у складі К. Горський, С. Дочевський, Ф. Кучера, С. Глазер. Виступав Р. Геніка на інших сценах міста, наприклад, у залах Громадської бібліотеки, Дворянського зібрання. Іноді виїжджав із камерним репертуаром за межі Харкова, як це було з М. Тихоновим – вони гастролювали у Сімферополі. Але широкою географією його виступи не вирізнялися, і це не дивно з огляду на величезний обсяг наукової, публіцистичної та педагогічної діяльності художника» (Кононова, 2001, с. 27). Окрім цього, піаністичне обдарування Р. Геніки високо оцінювалося тодішньою харківською критикою в особі таких авторитетних рецензентів, як Г. Алчевський, В. Сокальський, О. Горовиць. У його виконанні вони чули

«серйозне ставлення <...> до своєї <...> гри» (“Kharkovskie Gubernskie Vedomost”, 1882), «вдумливе виконання» (“Yuzhnyi Krai”, 1900). Наводячи ці слова з рецензій, О. Кононова зазначає, що «... музикант завжди старанно готував програми своїх виступів. Критики неодноразово підкреслювали прекрасне фразування, широкий діапазон нюансування піаніста» (Кононова, 1984, с. 3).

**Мета** – проаналізувавши різні сторони творчості Ростислава Геніки розкрити універсальність обдарування цієї особистості, масштабність її діяльності, у центрі якої було фортепіанне виконавство.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Було б не вірно називати Р. Геніку концертуючим піаністом у традиційному значенні цього слова. Сольні концерти у його практиці були поодинокими випадками і належать до початку його роботи у Харкові. Проте, будучи дослідником фортепіанного мистецтва, володіючи широкими знаннями у цій галузі, Р. Геніка не міг не продемонструвати слухачам свою артистичну майстерність, що сприяло підтвердженню його іміджу піаніста.

Репертуар Р. Геніки-піаніста був досить різноманітним і включав твори Й. С. Баха, Г. Генделя, Д. Скарлатті, Л. ван Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана, М. Мусоргського, П. Чайковського та інших авторів. Вихований на найкращих зразках фортепіанної музики, Р. Геніка в галузі виконавства цінував таку інтерпретацію, яка відповідала не лише критеріям «точності», а й була духовно наповненою, емоційно-піднесеною, а не зовнішньо-показовою.

Тогочасні музичні критики завжди схвально відмічали виконавську творчість Р. Геніки, відзначаючи його новаторство, сміливість, інтерпретаторську індивідуальність, майстерність та універсальність творчих поглядів. Так, наприклад, визнаний критик В. Сокальський (який писав під псевдонімом Дон-Дієз), зазначав, що «... ми давно знаємо його як чудового піаніста і завжди цінуємо в ньому особливу, рідкісну рису: він майже ніколи не повторюється, завжди вміє знайти щось нове або значно забуте, але цінне, отже, постійно розширює музичний світогляд своїх слухачів, поступово вводячи їх усе далі – у глибину і ширину фортепіанної літератури» (Don-Sharp, 1900).

Як зазначає О. Кононова, посилаючись на архівні матеріали, Р. Геніка був у Харкові першим виконавцем багатьох відомих фортепіанних творів. Ще 1883 році, на початку своєї роботи у Харкові, він першим у місті представив у симфонічному концерті ІРМТ Фантазію Ф. Ліста за мотивами «Афінських руїн» Л. ван Бетховена. Далі була ціла низка харківських прем'єр: «1890 рік – перше виконання на харківській сцені Блискучого вальсу As-dur Ф. Шопена та «Спогадів про Лючію Ді Ламмермур» Ф. Ліста. 1899 – харків'яни вперше почули на концерті Р. Геніки Полонез fis-moll Ф. Шопена, деякі твори К. Сен-Санса, Д. Сгамбатті, Д. Мартуччі, К. Сіндінга, «Ісламей» М. Балакірева та дві п'єси В. Сокальського» (Кононова, 2001). Цей факт тільки підтверджує унікальність дарування Р. Геніка як музиканта та виконавця, його інтерпретаторську сміливість виконувати та репрезентувати світові твори вперше для тогочасних слухачів Харкова. Так, наприклад, відомо, що 28 жовтня 1898 року Р. Геніка дав концерт як піаніст у фортепіанному Квартеті К. Сен-Санса, а також, відіграв сольну програму, до якої були включені Фантазія Р. Шумана C-dur та інші твори. Один з рецензентів цього концерту дуже чітко підкреслив виконавську самобутність Р. Геніки: «Ми не завжди згодні з інтерпретацією пана Геніки, з його розумінням п'єси та виконанням, але маємо віддати йому належне: це один із рідкісних піаністів, який не замикається у колі заїжджених <...> п'єс, – у нього є ініціатива та благородне прагнення розширити світогляд розуміння публіки виконанням нових п'єс, у нас майже не виконуваних» (“Yuzhnyi Krai”, 1900).

Можна цілком довіряти рецензентам з «Південного краю», які писали про гру Р. Геніки найприємніші відгуки. Автори рецензій та нотаток відзначали як позитивний факт звернення піаніста до творів, які зрідка виконуються і незнайомі харківській публіці, наприклад, до Сонати Л. ван Бетховена H-dur, op. 106, яку можна вважати «симфонією для фортепіано» і яка «...була Генікою виконана з рідкісною невтомністю та художнім смаком» (“Yuzhnyi Krai”, 1892).

В іншому номері цієї газети, за 1893 рік вміщено замітку про виконання Р. Генікою Сюїти Г. Ф. Генделя d-moll, а також Сонати К. М. Вебера As-dur. Цікаво, що ці твори, які

не часто виконуються, були музично втілені піаністом «... з рідкісною поезією» (“Yuzhnyi Krai”, 1893).

Особлива увага Р. Геніки-піаніста була зосереджена на листівській фортепіанній спадщині, що йшла від традицій, перейнятих ним від М. Рубінштейна. До своїх програм Р. Геніка включав майже всі фортепіанні опуси Ф. Ліста, опановані ним під керівництвом свого вчителя. Крім «Афінських руїн» за мотивами Л. ван Бетховена, це були: Шоста рапсодія, Полонез E-dur, «Мефісто-вальс», транскрипція «Лісового царя» Ф. Шуберта та ін. У «Харківських Губернських відомостях» тоді зазначалося, що «...для виконання його (Ф. Ліста – М. Л.) колосальних творів, у нього (Р. Геніки – М. Л.) є всі дані» (“Khar'kovskie Gubernskie Vedomosti”, 1882).

Почавши з Ф. Ліста на ранньому етапі своєї піаністичної діяльності, Р. Геніка надалі розширює коло своїх репертуарних та виконавських інтересів, включаючи до своїх програм музику шанованого М. Рубінштейном Р. Шумана. Так, в 1895 році він виконав «Карнавал», в наступному – «Симфонічні етюди», а 1906 році на шуманівському ювілейному концерті у залі музичного училища в ансамблі з О. Горовицем – «Анданте з варіаціями» H-dur.

Р. Геніка з його широкими знаннями у сфері фортепіанної літератури та відмінною піаністичною підготовкою був майстром як великої, так і малої форми. Репертуар виконавця налічував такі ефектні фортепіанні п'єси, як «Чардаш» А. Рубінштейна, «Гопак» М. Мусоргського, «Полька-жарт» та «Бузок» С. Рахманінова, фортепіанні мініатюри П. Чайковського та А. Лядова. Велику увагу він приділяв Ф. Шопену, включаючи до свого репертуару його ноктюрни (G-dur і fis-moll), «Баркаролу» та «Полонез» fis-moll.

Проте, концертно-виконавська діяльність не була для Р. Геніки самоціллю. Як концертант він переважно виконував твори, освоєні в класі М. Рубінштейна, а також партії фортепіано в різних ансамблях, які він вивчав у складі «Квартету К. Горського» та з іншими виконавцями-ансамблістами.

Окрім виконавської діяльності, Р. Геніка з початку своєї роботи у Харкові активно займався фортепіанною педагогікою, поєднуючи цю практику з лекційною, виконавською

та кореспондентською. Сфера «педагогії», як сам Р. Геніка її називав, була в його діяльності однією з переважаючих та забирала багато часу. Відомості про Р. Геніку-педагога досить нечисленні і відображені, переважно, в рецензіях та нотатках місцевої преси на концерти учнів його класу, а також у звітах про академічні концерти та екзамени в ХМУ і консерваторії.

Місцева критика загалом позитивно відгукувалася про концерти вихованців Р. Геніки, відмічаючи у їх грі «правильну школу» (“Khar'kovskie Gubernskie Vedomosti”, 1882), «велику впевненість» (Don-Sharp, 1902) і «осмисленість» виконання (“Muzyka v provincii”, “Khar'kovskie Gubernskie Vedomosti”, 1901), «чистоту опрацювання» (Don-Sharp, 1907) музичних п'єс. Однак, у відгуках тогочасної преси, поряд із схвальними відгуками, можна було зустріти й критичні оцінки. Наприклад, в одного з тих, хто виступав «технічна спритність» поєднувалася, на думку рецензента, з «деякою недбалістю гри» і «зловживанням педаллю» (Don-Sharp, 1907). Інший учениці, що продемонструвала «витонченість, ясність і щирість виконання», «м'який і соковитий удар», було висловлено побажання досягнути «ще більшої ритмічності» (“Yuzhnyi Krai”, 1891).

Репертуар учнів класу Р. Геніки був досить широким. Здебільшого, це були твори, які Р. Геніка проходив у класі фортепіано в роки свого навчання: прелюдії та фуги Й. С. Баха; сюїта Г. Ф. Генделя d-moll; твори Л. ван Бетховена (Концерти c-moll, Es-dur, Сонати op. 26, 53, 110); Ф. Шопена (Концерт f-moll, Балада g-moll, Полонези та ін.); Р. Шумана (Концерт a-moll, Фантазія C-dur, Новелети та ін.); Ф. Ліста (Угорські рапсодії №№ 6, 8, 9; п'єси з «Років мандрів», транскрипції – «Лукреція Борджія» Г. Доніцетті, «Ніобея» Дж. Россіні, «Гугеноти» Д. Мейєрбера); твори Ф. Мендельсона, К. М. Вебера, Ф. Шуберта, К. Сен-Санса, А. Рубінштейна, П. Чайковського. Такий репертуар був розрахований на технічно підготовлених піаністів, яких відбирав для свого класу Р. Геніка.

Під час вибору віртуозних програм (які зараз оцінили б як «завищені» у вимогах) вирішальним був особистий піаністичний досвід Р. Геніки, і навіть педагогічний стиль його вчителя М. Рубінштейна, який вважав, наприклад, віртуозні транскрипції Ф. Ліста і З. Тальберга

зразком сучасної на той час фортепіанної образності й техніки. Таке захоплення було властиво і для Р. Геніки, про що свідчать критичні відгуки у харківській пресі щодо програм концертів його учнів.

Багато рецензентів, вихованих на ідеалах музики Й. С. Баха та Л. ван Бетховена, не приймали зразки салонно-віртуозного стилю як репертуарну основу для педагогічної роботи, а тому виникали досить критичні відгуки. Так, наприклад, Дон-Діез вважав музику І. Мошелеса, А. Герца, Ф. Калькбренера, А. Гензельта, З. Тальберга – «малозмістовною». Цікаво, що з приводу одного з творів З. Тальберга, який прозвучав у виконанні самого Р. Геніки, інший критик – Г. Алчевський – писав у ще більш категоричній формі. У «Південному краї» від 25 жовтня 1903 року в рубриці «Театр і музика» читаємо: «...варіації Тальберга (на мотиви із «Фенели» – М. Л.), що виблискують величною, але безжиттєво-холодною красою автомата» (Alchevskiy, 1903); у рецензії О. Горовиця у тій самій газеті від 9 квітня 1915 року сказано, що «...можна дивуватися, чому Р. Геніка, при всьому багатстві фортепіанної літератури вирішив “зняти пилку” з нікчемної тальбергівської “ракетки”» (Horowitz, 1915).

Відомості про учнів фортепіанного класу Р. Геніки вкрай нечисленні і концентруються в рецензіях місцевої преси та звітах про концерти та екзамени, які проходили в музичному училищі та консерваторії. Зокрема, знаходимо прізвища деяких його найкращих учениць в рецензії на концерт опублікованій у «Харківських Губернських Відомостях» від 2 грудня 1889 року: «...Геніка, найкращий учень М. Рубінштейна, відомий у Харкові не лише як піаніст, а й як педагог, оскільки Харківське музичне Товариство зобов’язане йому випуском таких блискучих учениць, як пані Мейсель, Гераклітова, Лазарева, Неплюєва, Країнська» (“Yuzhnyi Kray”, 1892). У рецензіях згадуються імена й інших учнів: Д. Розенфельда, А. Ловцевича, С. Борткевича, А. Соснякової, К. Піллік, І. Слатіна-молодшого (Don-Sharp, 1911; Horowitz, 1911; “Kharkovskie Gubernskie Vedomosti”, 1901; “Yuzhnyi Kray”, 1892; Don-Sharp, 1900).

З концертно-піаністичною та педагогічною роботою, а також із дослідженнями в галузі історії фортепіанної музики пов’язані й ком-

позиторські досліді Р. Геніки. Коло його жанрових інтересів у цій сфері було досить симптоматичним. З одного боку, він був прихильником традицій концертного піанізму, з іншого, вважав перспективним нововведення тогочасної фортепіанної літератури, зокрема, жанр транскрипцій та перекладень у листівсько-тальбергівському дусі. Так з’явилися його транскрипції на мотиви з «Парсіфалю» Р. Вагнера, фортепіанне перекладення «Арабського танцю» з «Лускунчика» П. Чайковського, фантазія «Пучина» на мотив Е. Гріга. В творчому доробку Р. Геніки є п’єси малої форми, призначені для його концертів, а також для навчальної практики. Так, з приводу його транскрипції за мотивами «Парсифаля» О. Горовиц відзначав, що «...багата комбінована технічна орнаментация теми відразу викриває автора як відмінного музиканта, який добре знає фортепіанні ефекти» (Horowitz, 1914). В іншій рецензії той самий автор підкреслював, що «...піаніст познайомив нас з декількома своїми транскрипціями, що цілком вказують на багату музичну ерудицію Геніки та цікаву винахідливість музичних фресок, що прикрашають обраний мотив» (Horowitz, 1915).

На жаль, нотні тексти цих творів досі не знайдені, або не збереглися. Виняток – виявлений автором цієї статті «Концертний парафраз» на мотив «Скарги Купави» з музики П. Чайковського до вистави О. Островського «Снігуронька» (авторський рукописний текст, присвячений піаністці В. Тиманової).

За основу Р. Геніка взяв мотив П. Чайковського, який осмислений і представлений тут крізь призму інтонаційності *lamento*: це й інтонації «зітхання», низхідні хроматичні ходи в основному мелодичному голосі, «помножені» прихованою імітацією того ж «зітхання» (1–2 тт.) та посилені фігурою *lamento* у нижньому голосі. Ключовою інтонацією виступає характерна риторична фігура *pussus duriusculus*. Нагадаємо, що остання відома в історії європейської музики як носій семантики піднесеної скорботи, музична інтонація, що виникла у вокальній музиці у зв’язку з трагічними образами та символами в біблійних сюжетах, а потім стала основою і в арії *Lamento* в опері і в пасакалії в інструментальній музиці.

«Концертний парафраз» складається із вступної частини – *Introduzione (Lento, fis-*

*moll*, 6/8), основної частини – *Andante cantabile*, яка виконує функцію експозиційної частини твору; *Allegretto scherzando*, *A-dur*, 3/4) – частина, побудована на новій жанровій трансформації основного тематичного матеріалу, скерцозний ігровий характер якого посилений концертно-віртуозними елементами фактури (блискучі пасажі, тремолоючі фігури, витончений ритмічний малюнок, примхлива та постійна зміна ритмічних та мелодичних фігур). Заключний розділ (*Andante*, *Fis-dur*, 6/8) ще більшою мірою виявляє ознаки розвитку та подальшої інтонаційно-жанрової трансформації.

Р. Геніка у «Парафразі» демонструє вільне володіння імпровізаційно-концертною формою, яка склалася в оперних «ремнісценціях» Ф. Ліста та З. Тальберга. Проте сам тематичний матеріал та загальний стиль музики П. Чайковського суттєво впливають на композицію та драматургію цього твору, де в повному обсязі показані особливості форми з'єднаної сюїти монотематичного змісту, близької одночасним сонатам-поемам. Акцент на блискучу концертність, що був для Р. Геніки-піаніста головною метою в обробці оригінальних мотивів П. Чайковського, не заважає композитору побудувати цільну та логічну форму, що показує велику технічну майстерність автора як «музичного творця». Тому, цей твір цілком заслуговує на включення в концертний репертуар піаністів.

**Висновки.** Р. Геніка, будучи всебічно освіченим музикантом, виявив себе у таких галузях як виконавство, науково-публіцистична, музично-просвітницька діяльність, педагогічна робота. Це закономірно впливало із отриманої ним освіти, що складалася з двох спеціалізацій – перша, це фортепіанне вико-

навство, теорія та практика якого були досягнуті під керівництвом М. Рубінштейна, друга – теорія музики та композиції, де його вчителем був П. Чайковський.

Базовою для Р. Геніки була його діяльність як піаніста. Навколо розуміння піанізму як музично-естетичного феномену виростало багатогранне та глибоке розуміння сутності музичного мистецтва, що загалом властиве йому як музикантові-просвітителю. Музикант мислив себе як «універсал», якому під силу будь-яка музична професія – виконавська, педагогічна, дослідницька. Виходячи з цього, подальше вивчення творчої та критичної спадщини Р. Геніки незмінно торкнеться й інших галузей музичного мистецтва (оперне, камерне та ін.).

За всіх часів такі універсальні особистості як Р. Геніка були двигунами музично-історичного процесу, носіями ідей епохи. Потреба в таких музикантах-універсалах, які були своєрідним «лакмусовим папірцем» свого часу і віддано служили мистецтву, актуальна і в наші дні.

**Перспективи подальших досліджень.** У цій статті ми присвятили значну увагу виконавським та педагогічним сферам творчості Ростислава Геніки. Але ця постать ще цікава й іншими видами діяльності, зокрема, лекторською (відомо, що Р. Геніка проводив у Харкові лекції-концерти, які музичні критики вважали досить вдалим), критичною (музична журналістика), навчально-педагогічною та композиторською. Саме тому, перспектива подальших досліджень очевидна, адже заглиблюючись у пізнання різних видів творчої діяльності Р. Геніки, ми зможемо досягнути індивідуальність, масштабність та універсальність цієї особистості.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Алчевский Г. Театр и музыка. *Южный край*. 1903, 25 октября.
2. Геніка Р. В. Из консерваторских воспоминаний. *РМГ*, 47, 1916. С. 890–895.
3. Горовиц А. Музыкальные заметки. *Южный Край*. 1911, 3 февраля.
4. Горовиц А. Концерт Р. Геніки и В. Слатина. *Южный Край*. 1914, 5 ноября.
5. Горовиц А. Музыкальные заметки. Концерт В. Слатина. *Южный край*. 1915, 9 апреля.
6. Горовиц А. Концерт Р. Геніки и В. Слатина. *Южный Край*. 1915, 17 ноября.
7. Дон-Диез Театр и музыка. *Южный край*. 1900, 9 февраля.
8. Дон-Диез (Музыкальные заметки). *Южный край*. 1902, 28 мая.
9. Дон-Диез Театр и музыка. *Южный край*. 1907, 22 мая.
10. Дон-Диез (Музыкальные заметки). *Южный Край*. 1907, 18 декабря.
11. Дон-Диез (Музыкальные заметки). *Южный Край*. 1911, 1 февраля.
12. Кононова О. В. Музикант-просвітитель. *Музыка*, 5, 1984. С. 3.

13. Кононова О. В. (2001). Сучасник П. К. Луценка Ростислав Володимирович Геніка. *Павло Кондратович Луценко і сучасність* : зб. матеріалів Міжнар. наук. конф., 17–25 жовт. 2000 р. С. 25–33. Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
14. «Харьковские Губернские Ведомости», 1882, 25 марта.
15. «Харьковские Губернские Ведомости», 1901, 7 февраля.
16. «Южный край», 1891, 21 мая.
17. «Южный край», 1892, 15 января.
18. «Южный Край», 1892, 25 сентября.
19. «Южный Край», 1893, 19 февраля.
20. «Южный Край», 1900, 10 марта.

#### REFERENCES

1. Alchevskiy, G. (1903). Teatr i muzyka [Theater and music]. *Yuzhnyi kray* [The Southern Edge], October 25. [in Russian]
2. Don-Sharp (1900). Teatr i muzyka [Theater and music]. *Yuzhnyi kray* [The Southern Edge], February 9. [in Russian]
3. Don-Sharp (1902). Muzykalnye zametki [Musical notes]. *Yuzhnyi Kray* [The Southern Edge], May 28. [in Russian]
4. Don-Sharp (1907). Teatr i muzyka [Theater and music]. *Yuzhnyi Kray* [The Southern Edge], May 22. [in Russian]
5. Don-Sharp (1907) Muzykalnye zametki [Musical notes]. *Yuzhnyi Kray* [The Southern Edge], December 18. [in Russian]
6. Don-Sharp (1911). Muzykalnye zametki [Musical notes]. *Yuzhnyi Kray* [The Southern Edge], February 1. [in Russian]
7. Genika, R. V. (1916). Iz konservatorskih vospominaniy [From conservatory memories]. *RMG – Russian musical newspaper*, 47, 890–895. [in Russian]
8. Horowitz, A. (1911). Muzykalnye zametki [Musical notes] *Yuzhnyi Kray* [The Southern Edge], February 13. [in Russian]
9. Horowitz, A. R. (1914). Kontsert R. Geniki i V. Slatina [Genika and V. Slatin’s Concert] *Yuzhnyi Kray* [The Southern Edge], November 5. [in Russian]
10. Horowitz, A. (1915). Kontsert V. Slatina [V. Slatin’s Concert] Muzykalnye zametki [Musical notes]. *Yuzhnyi Kray* [The Southern Edge], April 9. [in Russian]
11. Horowitz, A. R. (1915). Kontsert R. Geniki i V. Slatina [Genika and V. Slatin’s Concert] *Yuzhnyi Kray* [The Southern Edge], November 17. [in Russian]
12. Kononova, O. V. (1984) Muzykant-prosvetitel [Musician as an Enlightener]. *Muzyka. – Music*, 5, 3 [USSR].
13. Kononova, O. V. (2001). Suchasnyk P. K. Lutsenka Rostyslav Volodymirovych Ghenika [Rostislav Volodymyrovych Genika, P. K. Lutsenko’s contemporary]. *Pavlo Kondratovych Lutsenko i suchasnist* : zb. materialiv Mizhnar. nauk. konf., 17–25 zhovt. 2000, r. Khark. derzh. in.-t im. I. P. Kotliarevskoho. [Pavlo Kondratovych Lutsenko and modern time: proceedings of the International scientific conference 17th–25th October, 2000, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts], 25–33.
14. “Kharkov Provincial Gazette” (1882), [“Kharkovskie Gubernskie Vedomosti”], March 25.
15. “Kharkov Provincial Gazette” (1901), [“Kharkovskie Gubernskie Vedomosti”]. February 7.
16. “Yuzhnyi Kray” (1891) – [The Southern Edge], May 21. [in Russian]
17. “Yuzhnyi Kray” (1892) – [The Southern Edge], January 15. [in Russian]
18. “Yuzhnyi Kray” (1892) – [The Southern Edge], September 25. [in Russian]
19. “Yuzhnyi Kray” (1893) – [The Southern Edge], February 19. [in Russian]
20. “Yuzhnyi Kray” (1900) – [The Southern Edge], March 10. [in Russian]

УДК 78.05+782,785.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-6>

**Євгенія МОРЕВА**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва Академії мистецтв Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Джона Маккейна вулиця, 33, м. Київ, Київська обл., Україна, 01042

ORCID: 0000-0003-4342-7242

**Бібліографічний опис статті:** Морєва, Є. (2022). Концепт художнього образу Мазепи у створенні європейського та імперсько-російського міфів в музичному мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 40–47, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-6>

**КОНЦЕПТ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ МАЗЕПИ  
У СТВОРЕННІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТА ІМПЕРСЬКО-РОСІЙСЬКОГО МІФІВ  
В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ТА РОЛЬ В ЦЬОМУ ЛІСТА ТА ЧАЙКОВСЬКОГО**

Історична постать легендарного українського гетьмана Мазепи зазнала різнополярної міфологізації за століття після його смерті у літературі, музиці та живопису. У європейському дискурсі його постать пов'язували з романтичним героєм-бунтарем, який постав проти свавілля узурпаторів – ця тенденція цілком відповідала політично-соціальній парадигмі революційних подій та національно-визвольних рухів, які охопили багато країн на початку XIX століття. Ідея свободи, національного піднесення з відповідною самоідентифікацією була рушійною силою тектонічних змін на континенті. Мазепа уособлював собою героя, який пройшов складний та яскравий шлях, знайшов істину, яка полягає в його боротьбі за свою незалежну державу, а також зазнав трагедії, оскільки був свідком початку кінця української незалежності. **Метою статті** є аналіз процесу створення двох протилежних художніх міфів про гетьмана Мазепу, які будували мистецький дискурс в XIX столітті. **Актуальність** обумовлена сучасними соціокультурними тенденціями, які загострюють ідею національної ідентифікації, а постать українського гетьмана є найвиразнішою. В наших реаліях важливо запропонувати новий погляд на сталі художні процеси, які тривали близько двохсот років назад. **Новизна** полягає в об'єднанні різних мистецьких проявів в єдину картину протиборства двох художніх світів, заснованих на стильовій естетиці та пропагандистській кампанії. **Методологія** базується на системному підході в аналізі історико-художніх процесів та явищ, який дозволяє об'єднати їх в цілісну картину. У **висновку** підсумовується, що процес створення міфу та антиміфу має різні часові відрізки. Якщо пропагандистська імперська ідея зародилась одразу після смерті Мазепи та пройшла декілька етапів – від провалу до успіху, то романтична ідея героїзації образу Мазепи була пов'язана з соціально-політичними викликами в Європі першої половини XIX століття, насамперед, національною ідентифікацією. На жаль, імперський міф став рівноправним до європейського – зусилля пропагандистської кампанії мали успіх. Роль Ліста та Чайковського в цьому процесі безпрецедентна.

**Ключові слова:** Мазепа, міф, пропаганда, національна ідентифікація, поема, опера.

**Evgeniya MOREVA**

PhD, Associate Professor of the Department of Arts of Academy of Art of Taurida National V. I. Vernadsky University, John McCain Street, Kyiv, Kyiv region, Ukraine, 01042

ORCID: 0000-0003-4342-7242

**To cite this article:** Moreva, E. (2022). Kontsept khudozhnoho obrazu Mazepy u stvorenni yevropeiskoho ta impersko-rosiiskoho mifiv v muzychnomu mystetstvi. [The concept of mazepa's art image in the creation of european and imperial-russian myths in the music and the role in this liszt and tchaikovsky]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 40–47, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-6>



## THE CONCEPT OF MAZEPA'S ART IMAGE IN THE CREATION OF EUROPEAN AND IMPERIAL-RUSSIAN MYTHS IN THE MUSIC AND THE ROLE IN THIS LISZT AND TCHAIKOVSKY

*The historical person of the legendary Ukrainian Hetman Mazepa underwent bipolar mythologizing in the centuries after his death in literature, music and fine arts. In European discourse, his person was associated with a romantic rebellious hero who opposed the tyranny of the usurpers – a trend that was in line with the political and social paradigm of revolutionary events and national liberation movements that engulfed many countries in the early 19th century. The idea of freedom, national uplift with self-identification was the driving force of tectonic change on the continent. Mazepa is the embodiment of a hero who went through a difficult and stellar way, found the truth in the struggle for an independent state, and also survived the tragedy, because he witnessed the beginning of the end of Ukrainian independence. The aim of this article is to analyze the process of creating two opposing poetic myths about Hetman Mazepa, which built the artistic discourse in the 19th century. The relevance is a modern socio-cultural trends that exacerbate the idea of national identification, and the figure of the Ukrainian hetman is the most expressive. In our reality, it is important to offer a new look at the sustainable artistic processes that lasted about two hundred years ago. A novelty is the combination of different artistic approach in the whole picture of the confrontation of the two art worlds, based on stylistic aesthetics and propaganda campaign. The methodology is based on a systematic approach in the analysis of historical and art processes and phenomena, which allows to combine them into a wholeness. In conclusion, we argue that the process of creating myth and anti-myth has different time. If the propaganda imperial idea arose immediately after Mazepa's death and went through several stages – from failure to success, the romantic idea of glorifying Mazepa's image was associated with socio-political challenges in Europe in the first half of the 19th century, primarily national identification. Unfortunately, the imperial myth was equated with the European one – the efforts of the propaganda campaign were successful. The role of Liszt and Tchaikovsky in this process is unprecedented.*

**Key words:** Mazepa, myth, propaganda, national identification, poem, opera.

**Актуальність проблеми.** В сучасних реаліях історичні постаті є орієнтирами для усвідомлення спадку з метою створення нової художньої конфігурації. Український гетьман Мазепа є легендарним, для нашої країни він є знаковою фігурою з точки зору національної ідентифікації. В умовах історичної пропаганди ця ідея отримує нову якість, тому аналіз художньої міфотворчості в Європі та Російській імперії як антитеза є не тільки на часі, а й необхідністю.

**Аналіз публікацій.** В зарубіжній науково-мистецькій думці образ Мазепа частіше розглядається в творчості Ференца Ліста. Так, М. Буйа розглядає генезу образу в інструментальних творах композитора, Дж. Д. Фрай аналізує структуру симфонічної поеми «Мазепа», С. Ойан пропонує інтертеустуальну ідею між поетичним першоджерелом – поемою В. Гюго та симфонічною поемою Ф. Ліста, називає його епоху століттям симфонічної поезії. Х. Родрігес вперше пропонує ідею міфотворчості засобами музичного твору (відповідно, симфонічної поеми Ф. Ліста «Мазепа»). Літературознавці К. Доак, Б. Сібона, В. Смірнів аналізують структуру поем Дж. Байрона та В. Гюго з точки зору феномену Мазепа як історичної постаті та художнього образу.

**Метою статті** є аналіз процесу створення двох протилежних художніх міфів про геть-

мана Мазепа, які будували мистецький дискурс в XIX столітті.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

В мистецтві образ Мазепа був закарбований ще за його життя в портретах та гравюрах вітчизняних барокових художників. Проте справжній вибух інтересу до його персони припав на першу половину XIX століття. Низку видатних творів про Мазепу відкриває однойменна поема лорда Джорджа Байрона (1818), яка, власне, й задає основний імпульс художньому образу славетного гетьмана, який в Європі стає основним трендом – романтичний молодий герой-бунтар, який пройшов через тортури до визнання та слави, не втративши жагу до життя, людяність та справедливість. Проте основний акцент в поемі здійснено не на «сьогоденні» (після поразки Карла XII у полтавській битві – I–IV розділи поеми), а на спогадах Мазепа про свою юність у розповіді шведському королю – V–XX розділи поеми. Саме тут сконцентрована героїко-романтична сутність художнього образу головного героя.

Популярність поеми супроводжувалась її чисельними публікаціями в різноманітних журналах і перекладами різними європейськими мовами. Серед ранніх і більш відомих перекладів слід зазначити такі: німецькою Теодора Хелла (1820), Крістіана Мейснера (1821), Оскара Вольфа (1830), Йоганнеса Бра-

унса (1836), Берна фон Гузека (1839), Фрідерікі Фрідман (1855), французькою Адемея Пішо (зібрання перекладів творів Байрона у 10 томах, 1819–1821), польською Станіслава Язовського (1826), Хенріка Дембінського (1828), Антонія Одинаца (1838), іспанською Хосе Марія Барсена (1928), чеською Яна Лота (1831), датською Крістен Тааруп (1842), угорською Лазара Петричевича-Горвата (1842), італійською Антоніо Аріоті (1847), (Кокран, 2009). Після публікації поеми романтичний образ юного бунтаря надихнув багатьох художників революційно-реставраційного періоду, які просували у своїх роботах тему сміливості на межі божевілля у боротьбі з темними силами, тиранами, долею, дикою природою та стихією. В картинах Теодора Жеріко «Мазепа» (1820), Ежена Делакруа «Мазепа» (1824), Ораса Верне «Покараний Мазепа» (бл. 1820), «Мазепа, оточений дикими кіньми» (1825), «Мазепа серед вовків» (1826), Луї Буланже «Покарання Мазепа» (1827), «Смерть коня Мазепа» (бл. 1830), Теодора Шассеріо «Дівчина-козачка над тілом Мазепа» (1851) спостерігаємо різний рівень динаміки цієї боротьби. Першою літературною рефлексією на байронівський твір була однойменна поема Віктора Гюго, яка з'явилась у 1829 році та увійшла у збірник «Поезія Сходу». Вона менша за об'ємом, її ідейне зерно сконцентровано на тому страшному шляху, який подолав герой з Польщі в Україну, прив'язаний до свого коня. В тому ж році світ побачила поема Олександра Пушкіна «Полтава».

Популярність «Мазепа» Байрона в Російській імперії швидко досягла вражаючого рівня. Але органи цензури не поспішали допускати до публікації навіть переклади уривків поеми, тільки через 20 і більше років вийшли друком переклади деяких фрагментів твору: I розділ з 18 рядків Якова Грота (1838), Дмитра Михаловського (1858), чотири рядки з I розділу Олександра Пушкіна (опубліковано у 1903), V розділ Михайла Лермонтова (1861). Повний переклад поеми здійснив Георгій Шенгелі, але надрукований був майже через 30 років після його смерті 1981 році. Проте це не спинило зростання популярності поеми, адже був доступ до англомовного оригіналу.

У 1829 році в імперії розпочалась кампанія щодо створення антиромантичного міфу про легендарного українського гетьмана. Воче-

видь поштовхом стає твір Віктора Гюго, який і окреслив тенденцію романтизації та героїзації Мазепа. Спроби очорнити Мазепу здійснювались впродовж попереднього століття та розпочались одразу після його смерті, оскільки інтерес до очільника козацької держави підтримувався в провідних європейських країнах, історики XVIII століття та очевидці багатьох подій вважали Мазепу українським патріотом і героєм (Смірнів). Завдання російської пропаганди полягало в системному запереченні історичних фактів, але не мало успіху до XIX століття, поки не з'явився романтичний міф Байрона, заснований на історичній прозі Вольтера «Карл XII».

З історичним Мазепою було важко боротись, адже неможна було заперечити всі здобутки та реформи українського правителя, а також те, що українська держава переживала за його часи політичний, культурний та соціальний підйом. Він сприяв розвитку освіти, медицини, мистецтва, самоврядування тощо. За часи його гетьманства Києво-Могилянська академія підтвердила свій статус, відкривалися школи в містах і селах, в кінці XVII століття спостерігалась майже стовідсоткова грамотність серед населення. За сприяння Мазепа здійснювалась політична реформа, розвивались місцеві громади, було створено всі передумови для появи першої козацької конституції Пилипа Орлика. Єдиним «успіхом» з боку імперії можна вважати накладення анафеми царем Петром (яка чинна в РПЦ донині) та впровадженню у богослужбових текстах російської православної церкви прокльонів щодо Мазепа. Проте такі заходи виявились вельми недостатніми, адже церковні тексти сприймалися вірянами автоматично, іноді без зосередження на змісті.

Потрібна була інша ідея, яка б в очах населення (в тому числі і в першу чергу, українців) створила стійкий образ злодія та зрадника Мазепа, але не було розуміння, як її реалізувати. Поява поеми Байрона, подальша тенденція героїзації образу Мазепа та створення романтичного міфу в різних творах мистецтва стали ключем до розв'язання імперського завдання. Одразу стало зрозуміло, що потрібно створити міф на протигагу європейському. Конач Доак вважає, що «росіяни звинуватили українців в ревізіонізмі і запропонували як літературне джерело Пушкіна «Полтаву». Достовірне

зображення Івана Мазепи кидає виклик нібито ідеалізованому образу гетьмана, який зараз панує в сучасній Україні. Цікаво, що така ситуація перегукується з культурним та ідеологічним середовищем, в якому писав сам Пушкін: він бачив у своїй поемі протитруту від пропонованого романтизованого погляду на гетьмана у «Мазепі» Байрона (1819)» (Доак, 2010). Постаць Пушкіна стала вирішальною у цьому процесі. Юні роки поета в творчості характеризувались бунтівними настроями, лицейською дружбаю з майбутніми декабристами, провокативними віршами, але відсторонення від служби з подальшим засланням до Бессарабії та інших південних місць охолодили пристрасну натуру. Очевидно, в засланні до Михайлівського та після поразки грудневого перевороту 1825 року, наслідки якого застрашили поета, він вирішив, що співпраця з владою йому підходить більше, ніж боротьба. Це опосередковано підтверджує його конфіденційна розмова з нещодавно коронованим царем Миколою I вночі з 3 на 4 вересня 1826 року. З цього моменту не існує колишнього Пушкіна, а є новий. Покровительство монарха оплачувалось творчістю. Можна сказати, що ідея створення антиміфу викристалізувалась певний час, і паралельно створювався російський міф про освіченого царя. Прототипом став Петро I, який за своє правління здійснив деякі реформи та просунув імперію на захід. Насправді міфологічний образ, який створювався тодішню пропагандою, не є природним, оскільки поєднання демократичної та імперської ідей несумісні, але таку ідеологічну химеру чудово сприйняло суспільство. Першою пробою був вірш «Станси» (1826), в якому Пушкін спорудив міцний міст між двома історичними берегами – Петром I та Миколою I.

Побудова байронівського романтичного міфу супроводжувалась всіма атрибутами духовного переродження, всі вони наявні у поемі – пекельна гонка як зміцнення духу, перетин річки як своєрідна люстрація, відмова від боротьби в найгостріший момент як прийняття долі, смерть коня (який фактично був інструментом катування героя) зустріч зі страшною самотністю – які детально аналізуються у дисертації Бруно Сібона (Сібона, 2016, с. 75–76). У цьому контексті він посилається на дослідження Губерта Бабінські «Легенда про

Мазепу в європейському романтизмі», який порівнює випробовування гетьмана з випробовуваннями Ісуса Христа (Сібона, 2016, с. 18).

Побудова імперського міфу була зосереджена на поєднанні історичної правди та відвертої брехні, зокрема завдяки маніпуляції фактами. Велику частину поеми Пушкін присвятив ліричній лінії кохання Івана Мазепи та Мотрі (в поемі – Марії) Кочубей, яка пронизує першу та другу пісні, а також з'являється в третій. Батальні події в поемі локалізовано в одному фрагменті третьої пісні. Автор навмисно поєднав події, які в історичній хронології мають відстань в декілька років: любовна історія Мазепи та Мотрі, яка закінчилась без результату та події полтавської битви, яка вирішила хід Північної війни та змінила геополітичну роль імперії. Портрет Мазепи як гетьмана, який давно пережив славу, користолюбивого, підступного, зухвалого треба було доповнити розбещеністю, жагою до спокуси та авантюризмом, нарцисизмом, тим більше, що підстав для цього було достатньо, виходячи з любовних пригод його молодих років. Створення подібного «цілісного» портрету було суцільною маніпуляцією. Пушкін ретельно вивчав дванадцять листів Мазепи до Мотрі, які збереглись і свого часу були додані батьком дівчини, козацьким старшиною Василем Кочубеем до горезвісного доносу, який його і погубив: «Роман між гетьманом і Мотрею мав місце взимку 1704–1705 рр., і виходить, що листи, які компрометували їхню дочку, Кочубеї продовжували зберігати до 1708 р., навіть після того, як віддали її у 1707 р. заміж за сина Василя Чуйкевича – Семена» (Дзюба, 2009, с. 20). У «Полтаві» поет намагався відтворити стиль письма мазепи у віршованій формі – він вдався до таких деталей не випадково, це була частина спланованої операції по створенню імперського міфу про злочинця та зрадника Мазепу.

Після виходу поеми друком деякі критики вважали цей твір посереднім, таким, який не дотягує до рівня поезії вже відомих творів Пушкіна (зокрема, така сама думка лунала і про «Станси»), але поему ретельно просували в літературному світі: друкували великими накладками, замовляли сценічні адаптації тощо. На початку XX століття критик Володимир Абрамкін опублікував статистику цензурованих сценічних адаптацій творів Пушкіна. «Полтава»

посідає в ній значне місце, проте цензори деякі твори відхиляли з різних причин, в тому числі через те, що українського гетьмана зображено недостатньо демонізованим. Так, драматичну виставу за адаптацією Гаврила Солодовнікова (1844) було відхилено, і тільки музично-драматична вистава (велика драматична опера, 1859) барона Бориса Філінгофа-Шеля була допущена до постановки. Але, разом з цим, до цієї адаптації було висунуто претензії щодо недостатнього висвітлення зради Мазепи і його намірів створити незалежну державу Україна. Незважаючи на «недоліки», твір барона Філінгофа був чи не єдиним на музичній сцені впродовж багатьох років. Цікавою деталлю є те, що зберігся схвальний лист, підписаний Дем'яном, Олександром, Аркадієм та Петром Кочубеями, прямими нащадками козацького старшини, в якому дають згоду на дану постановку. Щодо трагедії «Мазепа, гетьман Малоросії» (1900) Олександри Віламової-Пісанецької, уродженки Полтави, то цензорський комітет висловлював сумніви стосовно її художнього рівня. Бачимо, що, незважаючи на серйозні зусилля, сценічні адаптації з метою поширення імперського міфу про Мазепу були недостатньо вдалимими, хоча деякий успіх спостерігається.

В той же час, в Європі романтичний міф про українського гетьмана набирає обертів, зацікавленість композиторів-романтиків постаттю Мазепи окреслила тенденції щодо підвищеного інтересу до східноєвропейських культур, зокрема української. Цей тренд спостерігається як в творчості класиків, так і в ранніх романтиків. Яскравим прикладом є три струнні квартети Людвіга ван Бетховена (7–9 струнні квартети Фа мажор, мі мінор, До мажор ор. 59, 1806), а також українська козацька народна пісня «Миля Мінка, я мушу розлучитись» для голосу, фортепіано та віолончелі ля мінор (1816).

Найяскравішим музичним втіленням романтичної історії Мазепи є твори Ференца Ліста, який сам походив зі східноєвропейської країни. Його рідна Угорщина переживала революційні події у 1848–1849 рр., проте героїчна боротьба угорського народу початку XVIII століття (1703–1711), яку очолив трансільванський князь Ференц II Ракоци, який повстав проти Габсбурзької імперії. Наявна чітка паралель між Ракоци та Мазепою корелюється багатьма чинниками: роки їх діяльності,

її спрямованість та загальний пасіонарний характер. У хронології появи творів, присвячених Ракоци та Мазепі, також спостерігається зв'язок. Угорська рапсодія для фортепіано № 15 («Ракоци-марш»), в якій композитор використав улюблену народну революційну пісню князя Трансільванії, що стала неофіційним гімном Угорщини – 1846. Історія створення інструментальних творів, присвячених Мазепі більш розширена: «Ліст почав з етюдів 1826 року, потім створив доповнену версію в 1840 році, яка пізніше була перероблена в 1851 році як четвертий його Трансцендентний етюд «Мазепа». Коли він створив симфонічну поему в 1854 році, він переробив коду, бажаючи зобразити Мазепу, що «падає немов мертвий, але встає, щоб стати великим лідером», отже фінал вийшов піднесений» (Буйа, 2022). Програмність лістовського «Мазепи» спирається на поему Гюго, загалом, створення композитором жанру одночастинної програмної симфонічної поеми є знаковим в оновленні жанрової, стильової, композиційної, драматургічної сторони європейського музичного романтизму. Селін Ойан, аналізуючи поему Ліста «Мазепа», називає музичний романтизм «століттям симфонічної поезії» (Ойан, 2020, с. 95). Прочитання поеми Гюго Лістом та спроба «перенаписання» її музичною мовою, на думку Хуго Родрігеса, є інтертекстуальним актом, що створює своєрідний культурний міф: «Функція полягає у втіленні цінностей, почуттів, концепцій і ставлень, таких як честь, любов, мужність, жертва, страх, віра, перемога, революція, нація, свобода тощо, «перетворюючи» їх у діючі сутності, залучені в причинно-наслідкові послідовності, такі як міфи або наративи» (Родрігес, 2018, с. 504). В своїй симфонічній poemі Ліст використовує звукові ефекти, які натуралістично передають поетичні гіперболи поеми Гюго: з якою шаленою швидкістю мчить кінь, удари його залізних копит, гомін тисячі хижих птахів, стони та несамовиті крики самого Мазепи тощо (Фрай, 1988, с. 35).

Твори Ліста зустріли захоплення серед його колег композиторів, виконавців та слухачів, Європа була зачарована героїко-романтичним образом славетного українського гетьмана. Отже, створення європейського міфу було завершено з трьох сторін – література, живо-

пис, музика. А створення імперського міфу за цим не встигало: музично-сценічні адаптації Пушкіна були доволі посередніми, не справляли потрібного враження на публіку, тому імперська пропаганда вщент програвала. Опері «Мазепа», яка створена українським композитором Петром Сокальським, в основі лібрето мала пушкінську поему, проте твір залишився тільки в рукопису (ймовірно, органи цензури не допустили його до видання): «Родиною Сокальських було укладено каталог «Надруковані музичні твори П. Сокальського» зі списком невиданих. До цього списку належать опери «Мазепа», «Майська ніч» та кантата «Бенкет Петра Великого»» (Ізваріна, 2010, с. 101).

Нова хвиля імперської міфотворчості припадає на 80-ті роки XIX ст., вона пов'язана з призначенням очільником дирекції Імператорських театрів Івана Всеволожського. Ця театральна організація була заснована донькою Петра І імператрицею Єлизаветою І. У другій половина XIX ст. вона представляла собою розгалужений департамент при міністерстві імператорського двору з фінансуванням з казни імператорського дому та об'єднувала провідні російські театри обох столиць: Маріїнський, Александринський, Кам'яний (Великий), Михайлівський, Малий театри Санкт-Петербурга, дім Пашкова, Новий імператорський театр, театр Апраксіна, Петровський, Большой і Малий театри у Москві. Отримати замовлення від дирекції імператорських театрів для авторів, зокрема композиторів, означало хорошій прибутки, просування у кар'єрі та фінансову стабільність в цілому. З приходом нового очільника департамент зазнав реформ, Всеволожський підняв авторські гонорари в п'ять разів – з 2 до 10 %, але посилив роботу відділу цензури (він був тайним радником).

Всеволожський був новою людиною та не мав щільних зв'язків в мистецьких колах, до 1881 року він брав участь в дипломатичних місіях різних країн Європи та Азії. Лібрето за пушкінською поемою було доручено Віктору Буреніну, а музика – ректору Санкт-Петербурзької консерваторії Карлу Давидову. Опера була майже закінчена (крім останньої картини) та оркестрована досить швидко, проте залишилась незавершеною та ненадрукованою. 17 травня цього ж року Давидову пише лист Петро Чайковський з проханням передати йому

лібрето. Цікаво зупинитись на загальному тоні цього листа: «У мене є для тебе достатньо делікатне та незручне прохання. Боюся, що торкнувся болісної струнки твого серця, але якщо так станеться, то сподіваюся, що ти великодушно пробачиш мені... чи маєш намір згодом закінчити оперу. Чи не відчув ти, внаслідок довгої перерви, охолодження до свого сюжету, так що навіть і у разі зміни обставин ти б охочіше взявся за щось інше? Словом, чи потрібне тобі лібрето твоєї опери, скільки пам'ятається, зроблене кимось із талановитих літераторів? Якщо ні, то моє прохання полягає в тому, щоб ти лібрето це віддав мені. Я починаю відчувати невизначний намір розпочати знову оперу, і сюжет «Полтави» дуже спокушає мене» (Tchaikovsky-research). Звертає увагу принизливий тон листа, Чайковський в кожному реченні вибачається, нахвалює твір свого колеги (який він не бачив), вуалює свій намір дістати лібрето якомога швидше.

В той же час композитор активно переписується з Надією фон Мекк. Отримавши від Давидова лібрето, працює над оперою важко, що є недивним, оскільки це не його тематика та не його творча стихія. Чайковський також втрутився в лібрето, ймовірно, намагаючись розширити ліричну лінію та звзвити історичну. В результаті на прем'єрних афішах з'явилися імена Віктора Буреніна, Петра Чайковського та Василя Кандаурова (текст аріозо Мазепи другої сцени II акту) як автори лібрето. В листі від 13 грудня 1881 р. до фон Мекк він пише: «Не знаю, що з цього вийде, але почав я з музики до сцени Марії та Мазепи із пушкінської «Полтави». Якщо захоплюся, то, можливо, і всю оперу на цей сюжет напишу» (Tchaikovsky-research). Але він вже писав оперу, виникає питання, навіщо він приховував це від своєї меценатки? Очевидно, композитор побоювався, що вона дізнається про майбутній гонорар (та наступні гонорари). Але з великою ймовірністю, фон Мекк орієнтувалась в театральних справах, для неї це не було питанням, на відміну від Чайковського, який залежав від її субсидій. Вона висловлювала здивування щодо вибору теми для опери, оскільки вважала Мазепу демонічною персоною, тобто була під впливом пропаганди. Для Чайковського вибір не був проблемою, оскільки він також був прихильником імперської ідеї, єдиною перепороною

була несхильність композитора до політичної тематики в цілому, що сильно гальмувало роботу, в листі від 9 липня 1882 року він про це жаліється Сергію Танєєву: «Пишу далеко не з колишньою легкістю, повільно, з оглядкою, без захоплення. Не знаю, що з усього цього вийде» (Tchaikovsky-research). Навіть через рік він ще домучував свій твір та постійно скаржився на це фон Мекк 27 липня 1883 року: «Досі ще занурений у коректуру «Мазепи», і не раніше, як тижнів за два, зовсім покінчу з цим тягарем» (Tchaikovsky-research). Проте в процесі вирішення питання постановки опери він в листі від 10 серпня того ж року удавано пише про своє здивування щодо великого бажання театрів щодо своєї опери, знаючи все підґрунтя цього пропагандистського проекту: «Рішуче не розумію причини такого сприятливого до мене ставлення театральних сфер, тут має бути якась таємниця, і я не можу придумати нічого іншого, як те, що, можливо, сам государ висловив бажання, щоб мою оперу поставили на обох столичних сценах якнайкраще» (Tchaikovsky-research). Проте Чайковського спіткало розчарування, оскільки він не отримав ту суму, на яку очікував (ймовірно, заздалегідь підрахувавши гонорар). Дирекція назвала причину, яка, з одного боку була банальною, а з іншого – смішною: мовляв твір Чайковського не на чотири, а на три дії. Таким чином, він отримав невеличке «покарання» за свою безпринципність та продажність.

Тим не менш, опера Чайковського «Мазепа» стала потужним імперським міфотворчим про-

ектом, який сконцентрував його основні «тези» навколо себе. Незважаючи на те, що опера поступається за художнім рівнем «Бестселерам» композитора на кшталт «Євгенія Онегіна», «Пікової дами», «Іоланти», вона і досі переживає бурхливе сценічне життя, навіть у 2017 році відбувся її прем'єрний показ у Харківському Національному академічному театрі опери і балету імені М. В. Лисенка. Показовим є виправдовування американського критика Річарда Тарускіна перед українцями щодо постановки «Мазепи» в Метрополітен опера в рамках гастролей Маріїнського театру, який сказав, що «прославлення української ідеї в царській Росії було вірним квитком в один кінець до Сибіру» (Тарускін, 1998).

Отже, створення двох антагоністичних міфів припало на XIX століття. В Європі це було пов'язано з підйомом національної самосвідомості в різних країнах на тлі розвитку романтизму в усіх видах мистецтва. В Російській імперії це була суто пропагандистська кампанія, яка розпочалась ще в XVIII столітті, її перших етап зазнав краху, оскільки боротися з історичною правдою за допомогою брехні і маніпуляцій було неможливо. Але паралельно з формуванням європейського романтичного європейського міфу, розпочався другий етап, який зрештою (хоча і з запізненням) створив потужний імперський міф, який зміг конкурувати з європейським. І постать Чайковського в цій кампанії є центральною, як постать Ліста у створенні романтико-героїчного міфу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Brown D. Tchaikovsky. The Man and his Music. London : Published by Faber & Faber, 2007. 480 p.
2. Buja M. National Heroics: Liszt's Mazeppa. Web. URL: <https://interlude.hk/national-heroics-liszt-mazeppa/>
3. Doak C. Poltava at 300: Re-reading Byron's Mazeppa and Pushkin's Poltava in the Post-Soviet Era. *Australian Slavonic and East European Studies*. Vol. 24, Nos. 1–2, 2010). P. 83–101.
4. Fry J. D. Liszt's Mazeppa : the history and development of a symphonic poem. Doctor of Musical Arts. Ohio, 1988. 86 p.
5. Lord Byron: Mazeppa / edited by P. Cochran. Web. URL: <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/mazeppa.pdf>
6. Oyan S. Liszt ve Senfonik Şiir: Mazeppa'ya Analitik Bakış. *The Journal of Social Sciences Institute*, 2020. Say 47. S. 75–98.
7. Rodriguez H. Rewriting Mazeppa: Meaning and communication in Liszt's virtuoso and program music. *Musicae Scientiae*. Vol. 22 (4), 2018. P. 494–518.
8. Sibona B. Mazeppa's Horse: a Case of anglo-french Intertextuality (Voltaire-Byron-Hugo). PhD. London, 2016. 208 p.
9. Smyrniw W. Hetman Ivan Mazepa in Life and Literature. Web. URL: <https://www.uocc.ca/articles/hetman-ivan-mazepa-in-life-and-literature/>
10. Tchaikovsky-research. Web. URL: <https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letters>

11. Taruskin R. Tchaikovsky's Opera of Dark Cravings. *The New York Times*, 1998. May 3.
12. Дзюба О. Чи писав гетьман Іван Мазепа листи Мотрі Кочубеївні. Український історичний журнал. 2009. Вип. 6 (№ 489). С. 17–24.
13. Изваріна О. М. Рукописна спадщина відомого українського композитора П. П. Сокальського (за особистим архівом). *Вісник НАКККиМ*, 2010. № 1. С. 99–106.

#### REFERENCES

1. Brown, D. (2007) Tchaikovsky. The Man and his Music. London : Published by Faber & Faber, 2007. 480 p. [in English]
2. Buja, M. (2022) National Heroics: Liszt's Mazeppa. Web. URL: <https://interlude.hk/national-heroics-liszt-mazeppa/> [in English]
3. Doak, C. (2010) Poltava at 300: Re-reading Byron's Mazeppa and Pushkin's Poltava in the Post-Soviet Era. *Australian Slavonic and East European Studies*. Vol. 24, Nos. 1–2. 83–101. [in English]
4. Fry, J. D. (1988) Liszt's Mazeppa: the history and development of a symphonic poem. Doctor of Musical Arts. Ohio, 86 p. [in English]
5. Lord Byron: Mazeppa / edited by P. Cochran. Web. URL: <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/mazeppa.pdf> [in English]
6. Oyan, S. (2020) Liszt ve Senfonik Şiir: Mazeppa'ya Analitik Bakış. *The Journal of Social Sciences Institute*. Say 47. 75–98. [in Turkish]
7. Rodriguez, H. (2018) Rewriting Mazeppa: Meaning and communication in Liszt's virtuoso and program music. *Musicae Scientiae*. Vol. 22 (4), 2018. 494–518. [in English]
8. Sibona, B. (2016) Mazeppa's Horse: a Case of anglo-french Intertextuality (Voltaire-Byron-Hugo). PhD. London, 2016. 208 p. [in English]
9. Smyrniw, W. Hetman Ivan Mazepa in Life and Literature. Web. URL: <https://www.uocc.ca/articles/hetman-ivan-mazepa-in-life-and-literature/> [in English]
10. Tchaikovsky-research. Web. URL: <https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letters> [in English]
11. Taruskin, R. Tchaikovsky's Opera of Dark Cravings. *The New York Times*, 1998. May 3. [in English]
12. Dzyuba, O. (2009) Chy pysav Ivan Mazepa lysty Motri Kochubeivni? [Did Hetman Ivan Mazepa write letters to Motri Kochubeyevna?] *Ukrainsky istorychny zhurnal*. Vol. 6 (№ 489). P. 17–24. [in Ukrainian]
13. Izvaryna, O. (2010) Rukopysna spadtshinavidomogo ukrainskogo kompozytora P. P. Sokalskogo (za osobystym archivom). *Visnyk NAKKКиМ*. № 1. P. 99–106. [in Ukrainian]

УДК 78.071.1(73=161.2):78.082.4"195"

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-7>

**Юлія ОСМАЧКО**

аспірантка кафедри методики музичного виховання і диригування, навчально-наукового інституту музичного мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 24, м. Дрогобич, Україна, 82100

ORCID: 0000-0002-3274-1888

**Бібліографічний опис статті:** Осмачко, Ю. (2022). Твори українських композиторів у концертно-виконавській діяльності піаністів діаспори США (друга половина XX ст.). *Fine Art and Culture Studies*, 2, 48–56, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-7>

**ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТІВ ДІАСПОРИ США (ДРУГА ПОЛОВИНА XX СТ.)**

У розлогій палітрі концертного репертуару піаністів північноамериканської діаспори другої половини XX ст. вагоме місце посідають твори українських композиторів, про що свідчать збережені численні програми за участі провідних українських митців діаспори. Завдяки своїй плідній праці вони ввійшли до когорти пропагандистів українського музичного мистецтва в полікультурному просторі. Зосередившись на гострій потребі збереження та відтворення національної культурної спадщини, українські піаністи прагнули познайомити світ з музичними надбаннями рідного народу, що найкраще вдавалося шляхом організації різноманітних мистецьких заходів та певною мірою сприяло входженню української культури у світовий мистецький простір. Безперечно, що виконавський арсенал для експонування цих творів на концертній естраді вимагав доволі високого рівня технічної підготовки, що виявлявся у ґрунтовній освіті та багатій концертно-виконавській практиці українських піаністів, завдяки чому їм найкраще вдавалося передати задум того чи іншого композитора. Такими майстерними інтерпретаторами у діаспорі були Микола Полевський, Борис Максимович, Роман Савицький, Дарія Гординська-Каранович, Вадим Кіна, Таїсія Богданська, Євген Маслюк, Тома Гриньків, Роман Рудницький, Марія Цісик, Юліана Осінчук, Лариса Крупа, Ірина Пелех-Зварич, Ірина Кондра, Богдан Перфецький, Любомир Горницький, Христина Чвартацька, Марта Цибик, Клавдія Гоца, Богдан Сперкач, Оксана Луцишин та багато інших піаністів-виконавців, на прикладі мистецтва яких можемо аналізувати всю палітру творчого життя у діаспорі, а головню концертні виступи та особливості підбраного ними українського репертуару.

**Ключові слова:** українське зарубіжжя, фортепіанна творчість, українські композитори, виконавська діяльність, репертуар, концертуючі піаністи.

**Julia OSMACHKO**

postgraduate student of the Methods of Music Education and Conducting Department, The Institute of Musical Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 24 I. Franko street, Drohobych, Ukraine, 82100  
ORCID: 0000-0002-3274-1888

**To cite this article:** Osmachko, Yu. (2022). Tvory ukrayins'kykh kompozytoriv u kontsertno-vykonavs'kiy diyal'nosti pianistiv diaspory SSHA (druha polovyna XX st.) [Works by Ukrainian composers in concert and performance activities of diaspora pianists in the United States (second half of the twentieth century)]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 48–56, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-7>

**WORKS BY UKRAINIAN COMPOSERS IN THE CONCERT AND PERFORMANCE ACTIVITIES OF DIASPORA PIANISTS IN THE UNITED STATES (SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY)**

The works of Ukrainian composers occupy a prominent place in the extensive palette of the concert repertoire of pianists of the North American diaspora of the second half of the twentieth century. This is evidenced by numerous concert programs with the participation of leading Ukrainian artists of the diaspora that have been preserved. Through their fruitful work, they joined the cohort of propagandists of Ukrainian Musical Art in the multicultural space.

Striving to preserve and reproduce the national cultural heritage, Ukrainian pianists sought to acquaint the world with the musical traditions of their nation, by organizing various artistic events, which also contributed to the entry of Ukrainian culture into the world art space.



*It is worth mentioning that to present these works on the concert stage, Ukrainian pianists had to have the strongest technical commands, which they acquired through a thorough education and rich concert and performance practice. This knowledge and practice helped them to best convey the ideas of various composers.*

*The most prominent interpreters and representatives of the diaspora were: Mykola Polevsky, Borys Maksymovych, Roman Savytsky, Daryia Gordynska-Karanovych, Vadym Kipa, Taisiya Bogdanska, Yevhen Maslyuk, Toma Hrynkyv, Roman Rudnytsky, Maria Tsisyk, Yuliana Osinchuk, Larysa Krupa, Iryna Pelekh-Zvarych, Iryna Kondra, Bohdan Perfetsky, Lubomyr Hornytsky, Khrystyna Chvartatska, Marta Tsybyk, Klavdiya Gotsa, Bohdan Sperekach, Oksana Lutsyshyn, and many other pianists-performers. Their works allow us to analyze the whole palette of creative life in the diaspora, especially concert performances and characteristic features of selected Ukrainian repertoire.*

**Key words:** *Ukrainian abroad, piano art, Ukrainian composers, performing activities, repertoire, concert pianists.*

**Актуальність проблеми.** Українська діаспора у музичному аспекті творить виняткове національне явище. Тривале перебування у складі інших держав, відсутність можливостей вільного мистецького розвитку зумовили спроможність переселенців зберігати власну ідентичність в умовах іноземного панування, зокрема проектуючи полікультурний досвід на національне мистецтво. Діаспорні осередки з високим представництвом українства до першої половини ХХ століття формувалися у США, Канаді, Відні, Празі, Берліні, Парижі, Варшаві та інших містах. З одного боку, вони постають середовищем збереження національного історичного досвіду, традицій, освіти, релігійних переконань, мови, культури. З іншого, – трактуються як складова домінуючих інонаціональних традицій у різних функціональних, соціокультурних та історично обумовлених співвідношеннях. Вагома роль у цих процесах належить музиці як потужному засобу національної самоідентифікації, формування та усталення національно орієнтованих форм духовного життя та діяльності. Серед форм музично-мистецького самовираження українства провідне місце належить хорovій культурі як ментально й історично провідній. Однак не менш цікавим і самобутнім явищем у цьому контексті виступає і фортепіанне мистецтво, яке маючи полікультурну генезу, набуває якості транслятора національної ідеї в умовах еміграції як уособлення виконавської майстерності провідних представників української фортепіанної традиції та як складова освітньо-виховної системи.

Як композитори, так і виконавці, що за різних обставин змушені були емігрувати за океан, отримали змогу звертатися до тієї частини української культурної спадщини, зокрема й музичної, яка опинилася під забороною, що спричинило у них гостре бажання ділитися власними мистецькими надбаннями

з чужоземним населенням, шляхом включення кращих зразків творчості українських композиторів до концертного репертуару провідних виконавців діаспори. Саме таким чином і сформувався процес міжкультурної комунікації, що, в свою чергу, привів не лише до взаємопроникнення етнічних кодів національних культур, але й до уможливлення творчості високого професійного гатунку поза національними межами.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідженню мистецької, зокрема концертно-виконавської діяльності піаністів української діаспори Північної Америки (США й Канади) присвячена незначна кількість праць. Зокрема вивченням засад української фортепіанної школи та її ролі у мистецькій освіті займаються Н. Кашкадамова, Н. Гуральник. Окремі аспекти творчої діяльності піаністів висвітлено у роботах Р. Савицького-мол., З. Лабанців-Попко, А. Житкевича, О. Німилович, Л. Обух, В. Чайки, монографічних дослідженнях Г. Карась, А. Михалюк. Ґрунтовних праць, присвячених дослідженню концертного життя піаністів діаспори та їх внеску у розвиток і популяризацію українського музичного мистецтва у світі, так само небагато. До питань міжнародного представництва українського фортепіанного репертуару звертаються у своїх працях І. Новосядла, М. Чорнобай, З. Юзюк.

**Мета дослідження** полягає у висвітленні основних віх концертно-виконавської діяльності піаністів української діаспори США другої половини ХХ ст.; розкритті їх репертуарного багатства, серед якого значне місце посідають твори українських композиторів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Період активного розвитку пласту музичної культури української діаспори у США, насамперед пов'язаного з освітньо-професійною музичною майстерністю, а головно композиторською і виконавською творчістю, припадає на другу половину ХХ ст., коли у повое-

ний час значна частина митців покидала межі радянської України, долучаючись до вже існуючих культурних процесів, що відбувалися у різних осередках діаспори. Перебуваючи в середовищі більш відкритому до різноманітних мистецьких пошуків, українські музичні діячі сприяли активному розвитку нового потужного струменя, що ґрунтувався на кращих мистецьких надбаннях нашого народу. Відтак різні еміграційні хвилі породжували принципово інші культурні форми, що не лише репрезентували українську культурно-мистецьку спадщину за кордоном, але й надавали їй нових рис та вимірів творчості.

Стосовно митців українського походження у США, то серед них чимало знаних віртуозів-виконавців, котрі пропагували кращі зразки творчості українських композиторів, таким чином ввійшовши у культурне середовище цих країн та забезпечивши українському мистецтву беззаперечне світове визнання.

До цієї когорти належить **Микола Полевський** (1894–1969), концертно-виконавська діяльність якого головно ґрунтувалася на популяризації української музики у полікультурному просторі. Піаніст часто виступав як соліст, ансамбліст та акомпаніатор із видатними інструменталістами та співаками, серед яких Б. Гмиря, М. Гришко, Ю. Кипоренко-Доманський, І. Паторжинський, В. Духовська та багато інших. Доволі успішно концертував разом зі своєю дружиною, видатною українською віолончелісткою, Л. Тимошенко-Полевською, про що свідчать численні відгуки, що періодично з'являлися у місцевій пресі (Колодій, 1979, с. 2, 3).

Також М. Полевський разом із дружиною та О. Іль'євичем (скрипка) був учасником «Українського Тріо», яке, популяризуючи світову класику, завжди залучало до своїх концертних програм твори українських композиторів (М. Коляда, В. Косенко, Б. Лятошинський, В. Барвінський, Н. Нижанківський, Й. Прибік та інші). У цілому, виступаючи в найкращих концертних залах Австрії, Італії, учасники ансамблю не тільки проводили велику виконавську працю, а й часто ставали першими виконавцями камерних творів українських композиторів (Колодій, 1979, с. 2, 3).

Сюди ж слід віднести і постать піаніста-віртуоза **Бориса Максимовича** (1906–1994),

заного на північноамериканських теренах завдяки виступам в Торонто (1956), Чикаго (1958) та Нью-Йорку (1958, 1962), концертні програми якого мали неабиякий успіх саме завдяки гармонійному переплетенню творчості світових композиторів (Л. Бетховен, Р. Шуман, А. Скарлатті, Ф. Ліст, Ф. Шопен, П. Чайковський, С. Рахманінов) із творами М. Лисенка, Н. Нижанківського, Л. Ревуцького, А. Гнатишина, В. Косенка (Лисенко, 2017, с. 458).

Вагома роль у процесі популяризації української музики за рубежом належить і творчій постаті видатного українського піаніста **Романа Савицького** (1907–1960), творча праця якого безумовно заслуговує особливої уваги дослідників мистецьких надбань української діаспори за кордоном. Варто зазначити, що естетичні засади Р. Савицького сформувалися, в основному, у празький період творчості митця. Саме тоді піаніст проявив себе неабияким пропагандистом української музики. Він, один із першовиконавців фортепіанного Тріо Н. Нижанківського (Прага, 1928) та низки інших творів українських композиторів, серед яких В. Барвінський, творчість якого займала особливе місце у виконавській діяльності піаніста (Барвінський, 1928, с. 1).

Загалом у репертуарі Р. Савицького поряд із композиціями Баха-Бузони, Д. Скарлатті, Л. Бетговена, Ф. Шопена, Ф. Ліста, К. Дебюссі завжди належне місце відводилося композиторському доробку Н. Нижанківського, Л. Ревуцького, Б. Кудрика, З. Лиська, М. Колесси, Р. Сімовича, В. Косенка та інших, твори яких піаніст виконував найбільш переконливо, з характерним йому «вродженим спорідненням для їх національного натхнення» (Українські композиції, 1950, с. 1). Проте найбільш сокровенною для виконавця все ж залишалася творчість його вчителя В. Барвінського. Р. Савицький найчастіше виконував три Прелюдії (e-moll, b-moll, Fis-dur), «Українську сюїту», «Канцону. Серенаду. Імпровізацію», «Лемківський марш», «Листок до альбому», Концерт для фортепіано з оркестром f-moll та численні фортепіанні мініатюри, які часто транслювалися на львівському радіо (Лабанців-Попко, 2008, с. 115–116), а працюючи у США, розшукував і з пам'яті відтворював знищені твори В. Барвінського.

Помітною у процесі популяризації української музичної творчості за кордоном є постать

піаністки **Дарії Гординської-Каранович** (1908–1999), яка доклала чимало зусиль, аби «...світові любителі музики і широкі народні кола мали змогу не раз і не два почути твори В. Барвінського, Л. Ревуцького, Н. Нижанківського, В. Косенка, Б. Лятошинського й інших» (Кашкадамова, 2001, с. 169–170). Виступаючи у престижних концертних залах світу, Д. Гординська-Каранович завжди охоче ділилася власною інтерпретацією творів Л. Ревуцького, В. Барвінського, В. Косенка, Т. Микиші, Н. Нижанківського, М. Колесси, С. Людкевича. Зокрема, знаковим у виконавській практиці піаністки став її виступ на концерті фортепіанних творів В. Барвінського (Ньюарк, 1963), які Дарія виконала з великою любов'ю та експресією, підкресливши психологічну значущість композиторської творчості свого вчителя.

Рік за роком, перебуваючи еміграції, піаністка здобувала все більше визнання американської громади та попри все завжди залишалася вірною своїм пропагандистським принципам, постійно збагачуючи свій репертуар новими творами композиторів, серед яких і представники української діаспори, зокрема М. Фоменко, І. Соневицький, В. Грудин (Кашкадамова, 2001, с. 171).

Важливим елементом творчої спадщини піаністки Д. Гординської-Каранович є також її праця у галузі звукозапису, що на той час відіграла надзвичайно важливу роль у збереженні та популяризації значної кількості музичних творів, зокрема українських композиторів. Перші звукозаписи Д. Гординської-Каранович було зроблено приблизно у 1930-х роках на віденському радіо у вигляді платівок, які, на превеликий жаль, не збереглися. Пізніше, у 1960-х роках на магнітну стрічку було здійснено записи з концертів Д. Каранович, які включали камерну музику В. Грудина. В 1985 році з'явилася єдина платівка, яку піаністка записала у Канаді під назвою «Українська фортепіанова музика», що містила «Баркаролу» М. Лисенка, Прелюдії e-moll та Fis-dur ор. 1, «Заколисну пісню», «Український танок», «Лірницьку пісню», «Гумореску», «Думку», «Марш», «Листок з альбому» В. Барвінського, «Осінь» та Етюд g-moll В. Грудина, 4 Прелюдії Л. Ревуцького та «Коломийку» Н. Нижанківського (Савицький, 2002). Записи концертних програм Д. Каранович наочно демонструють

характерний для американського періоду творчої діяльності піаністки інтерес до кращих зразків української музики.

Надзвичайно багатогранною є й концертно-виконавська діяльність **Вадима Кіпи** (1912–1968), гра якого завжди викликала замилювання і увагу слухачів – від першої, до останньої ноти. Завдяки своїй невтомній праці, В. Кіпа швидко здобув репутацію піаніста-віртуоза. Його називали «королем фортепіанної техніки», часто відзначали «геніальну пам'ять» та «музичну одухотвореність», що найбільш яскраво проявлялася у виконанні творів саме українських композиторів. Він першовиконавець багатьох фортепіанних творів своїх ровесників М. Фоменка та В. Шутя. Загалом репертуар піаніста значно збагатився українськими композиціями саме у період еміграції. Так, у виконавському доробку митця з'явилися Прелюдія Es-Dur Л. Ревуцького, Прелюдія As-Dur М. Фоменка, Етюд «Куранта» В. Косенка, а також композиції М. Лисенка та інших українських авторів, музику яких особливо одухотворено виконував В. Кіпа (Лисенко, 2007).

Ще однією потужною постаттю, котра у своїй активній виконавській діяльності доволі часто зверталася до творчої спадщини українських композиторів є **Таїсія Богданська** (1927 р. н.). Свідченням цього є численні концертні програми у різних містах США у виконанні піаністки, де окрім творів Й.-С. Баха, Л.-В. Бетговена, Ф. Шуберта та Ф. Мендельсона звучали «Гуцульська соната» М. Колесси, «Токатина» і «Куранта» В. Косенка (Нью-Йорк, 1976) (Німилович, Добрянська, 2020, с. 147–148). Розгорнена концертна діяльність піаністки стала своєрідною підготовкою до запису платівок, одна з яких побачила світ 1983 року та окрім композицій Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта та Ф. Шопена увібрала в себе твори українських композиторів («Гавот» М. Лисенка, «Токатина» і «Куранта» В. Косенка, «Дума» В. Довженка, «Гуцульська Сонатина» М. Колесси та «Гуцульська Токата» А. Кос-Анатольського) у яких піаністка продемонструвала всю широту діапазону своїх музичних зацікавлень та вміння їх реалізувати у власній виконавській творчості (Гординська-Каранович, 1983, с. 7).

До когорти славних сповідників української музичної традиції у США належить й **Євген Маслюк** (?), котрий як здібний виконавець

доволі часто виступав як соліст та концертмейстер на різноманітних мистецьких заходах, постійно включаючи до своїх програм український репертуар. Зокрема, 16 березня 1958 року Є. Маслюк взяв участь у Шевченківському концерті, котрий відбувся в Чикаго, де виступив як концертмейстер із солісткою І. Мацюк (сопрано), виконавши низку солоспівів на слова Т. Шевченка (В. Н., 1958, с. 1).

Окрім концертних виступів Є. Маслюк залишив по собі й фонографічну спадщину. Зокрема, у 1960 році побачила світ платівка під назвою «Майстри української музики», яка, окрім вокальних творів К. Стеценка, Б. Лятошинського, Я. Степового, В. Заремби, М. Фоменка, Я. Лопатинського та Н. Нижанківського у виконанні І. Мацюк містила численні інструментальні композиції, котрі з унікальним музичним чуттям прозвучали у виконанні піаніста. Сюди ввійшли твори Л. Ревуцького («Пісня», Прелюд b-moll), В. Барвінського (т. зв. Пасторальний Прелюд і Прелюд e-moll), В. Грудина (Вальс), В. Косенка («Легенда», «Героїчний етюд»), які, як зазначав В. Витвицький, були «вартісними і репрезентативними» творами української фортепіанної літератури (Витвицький, 1960, с. 3).

Ідею популяризації української музики у світовому мистецькому просторі, закладену представниками старшого покоління піаністів, продовжили концертуючі виконавці наступних генерацій. До них належить творча постать **Томи Гриньківа** (1941 р. н.) – правдивого «поета» фортепіано, для якого не існує ані технічних труднощів, ані чітко окреслених виконавських рамок. Свідченням його виняткової любові до української музики є низка виступів із залученням до програм творів українських композиторів. Так, 27 березня 1976 року піаніст виступив із сольним концертом в залі Коннектикат Фарм Скул в Ньюарку, виконавши доволі цікаву програму, що складалася з композицій Й.-С. Баха, Ф. Шуберта, Ф. Шопена й Ф. Ліста, так само творів Л. Ревуцького (Соната B-moll) та В. Косенка (три етюди у формі старовинних танців: «Куранта», «Менует» і «Жига»), які піаніст виконав з глибокою музикальністю та виконавською зрілістю (Богданська, 1976, с. 1). 30 листопада 1980 року Т. Гриньків відкрив серію концертів, присвячених творчості українських композиторів, надзвичайно цікавою програмою, що містила Сонату F-dur

Д. Бортнянського, Сонату ор. 1 Л. Ревуцького, «Пассакалію» g-moll В. Косенка та «Великі варіації на українські теми» f-moll Н. Нижанківського (Коленська, 1980, с. 1).

Вагоме місце у процесі популяризації української музичної спадщини за кордоном посідає й син зnanого в Україні та діаспорі композитора, музикознавця А. Рудницького – **Роман Рудницький** (1942 р. н.), котрий уже в юному віці став активним пропагандистом творчості свого батька. Його концертні програми цікаві та різноманітні, а головне у них завжди знаходиться місце для творчості українських композиторів. Так, його концертний репертуар повниться творами Й.-С. Баха, Ф. Бузоні, Б. Бартока, Й. Брамса, Л.-В. Бетговена, Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова, І. Альбеніса, Дж. Гершвіна, К. Дебюссі, а також численними композиціями М. Лисенка («Пісня без слів» ор. 10), А. Рудницького («Варіації на простеньку тему», «Гуцульський танок»), Б. Лятошинського («Andante sostenuto»), В. Барвінського та Л. Ревуцького у виконання яких піаніст завжди вкладав особливий, сакральний зміст. Помітною подією, яка вирізняє внесок виконавця у розвиток українського музичного мистецтва за кордоном є організація ним серії концертів (Нью-Йорк – Філадельфія, 1958) під загальною назвою «Архитвори для фортепіяна», програма яких ввібрала твори від першої половини XVII ст., аж до XX ст., включаючи українських композиторів В. Барвінського, Л. Ревуцького й А. Рудницького (Колодій, 1958, с. 5).

Яскравою пропагандисткою українського музичного мистецтва була й концертуюча піаністка **Марія Цісик** (1945–2003) – креативна виконавиця, що відзначалася блискучою музичною пам'яттю, прекрасним відчуттям стилю, чистотою та акуратністю у виведенні складних віртуозно-технічних ідей. Уперше її гру почули 1961 року на місцевому радіо «WNYC», де піаністка виступила з програмою, що містила твори українського композитора М. Фоменка (Концерт, 1971, с. 7). Активне концертне життя, постійні гастролі, спонукали виконавицю до розширення концертного репертуару. Її творчий доробок поповнився творами В. Грудина, А. Рудницького, В. Барвінського, М. Колесси, Ф. Якименка, у яких піаністка доволі переконливо та зрозуміло розкривала зміст кожного

твору, використовуючи все багатство виразових засобів (Житкевич, 2013).

Винятковою прихильницею творчості українських композиторів є й **Юліана Осінчук** (1953 р. н.), концертні програми якої традиційно включають українські композиції. Свідченням цього є її концерт від 1966 року в Нью-Йорку, до програми якого увійшли невмирущі зразки творчості А. Кос-Анатольського (Прелюдія № 5), М. Колесси («Коломийка»), М. Лисенка («Ескіз») (Соневицький, 1966, с. 8). У 1992 році виконавиця взяла участь у Третьому українському Міжнародному музичному фестивалі «Київ Музик Фест», де разом із Симфонічним оркестром Київського державного дитячого музичного театру (диригент І. Палкін) виконала Симфонію Л. Колодуба (Київ Музик фест, 1992).

Загалом, український репертуар піаністки містить твори М. Лисенка («Варіації на українську тему», «Ноктюрн» b-moll), Б. Лятошинського (Соната-балада), В. Косенка (Етюд ор. 9 gis-moll і Етюд ор. 9 cis-moll), а також численні композиції Д. Бортнянського, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського та В. Губи, виконання яких демонструє виняткову глибину таланту та цілковите розуміння стилістики виконуваної нею музики.

На популяризації кращих зразків української музики ґрунтувалась і концертно-виконавська діяльність **Лариси Крупи** (1956 р. н.) за плечима якої доволі яскрава музична кар'єра – виступи в США, Канаді, Італії, Німеччині, Швейцарії та багатьох інших країнах. І всюди, де б не виступала виконавиця, звучали твори українських композиторів, про що свідчать збережені програми її концертів. Так, 1986 року в залі Сітон Голл університету в Саут Оранджі (Нью Джерсі) за участі піаністки відбувся концерт-бенефіс у програмі якого Л. Крупа потішила чисельну публіку виконанням Сонати g-moll, ор. 15 В. Косенка та Концертного Етюд № 3, ор. 44 А. Рудницького (Гординська-Каранович, 1986, с. 2). Також Л. Крупа була учасницею мистецьких програм у Гантері (1982), де разом із віолончелістом Н. Цибрівським виконала кілька композицій Л. Ревуцького та А. Коломійця (Фіцилович, 1982, с. 3).

Не рідко мисткиня концертувала і з камерним ансамблем «Нова», зорганізованим самою

піаністкою у 1984 році. Перший із таких концертів відбувся в лютому 1984 року в УІА (Український Інститут Америки). Наступні виступи були вже самостійними. Зокрема 15 листопада 1985 року відбувся черговий концерт камерного ансамблю «Нова», у програмі якого прозвучала нью-йоркська прем'єра «Української сюїти» для віолончелі і фортепіано канадсько-українського композитора Ю. Фіали (1922–2017) (В Нью-Йорку, 1985, с. 1)

29 жовтня 1988 року в залі УІА в Нью-Йорку відбувся черговий концерт у виконанні камерного ансамблю «Нова» (виконавці: Ф. Поуст і Л. Сітон (скрипка), К. Тергюн Семпсон (альт), Е. Фрідлендер (віолончель) під керівництвом Л. Крупи, присвячений творчості В. Барвінського. Це був уже третій концерт із творів композитора, до програми якого увійшли фортепіанний квінтет g-moll, Фортепіанне тріо a-moll, дві лемківські пісні «Полетів бим на край світа» та «Ой не піду за Яська», «Ой поля, ви поля», «Пісня пісень» для голосу, скрипки і фортепіано. На закінчення концерту ансамбль «Нова» виконав фортепіанний секстет (Марків, 1988, с. 2, 7).

Варто наголосити, що репертуар ансамблю, окрім композицій світової класики, складають і численні твори українських композиторів, що сприяє популяризації української музичної культури серед чужоземного населення.

Не менш яскравою пропагандисткою української музики в світі є також **Ірина Пелех-Зварич** (1957 р. н.), котра вже з юних років проявляла неабияке зацікавлення до української музики. У 15-ти річному віці піаністка дала великий концерт, присвячений творчості українських композиторів, до програми якого увійшли твори Д. Бортнянського (Соната F-dur), М. Лисенка (Рапсодія № 2), В. Барвінського (Прелюдія e-moll), Н. Нижанківського (Прелюдія і Фуга, «Інтермеццо»), В. Косенка (Прелюд fis-moll), Я. Степового («Танок»), Б. Фільц (дві «Закарпатські новелети»), С. Людкевича («Листок з альбому»), М. Колесси («Коломийка»), Л. Ревуцького (Прелюдія fis-moll), М. Фоменка («Поєма Карпат»), А. Кос-Анатольського («Гуцульська Токата») та численні твори І. Соневицького, М. Леонтовича, М. Вериківського, А. Рудницького й В. Грудина, які, у виконанні піаністки, покликаючись на Т. Богданську, «...творили наче одну прекрасну китицю

весняних квітів нашої рідної батьківщини» (Богданська, 1972, с. 3). Не менш важливе місце у концертно-виконавській діяльності І. Пелех належить концертній програмі з поліфонічних творів українських композиторів (Нью-Йорк, 1972), у ході якої піаністка майстерно виконала Прелюдію і Фугу Н. Нижанківського (Концерт, 1972, с. 4).

Все вищевикладене – далеко не весь перелік піаністів, чия виконавська діяльність була побудована на засадах популяризації української музичної культури у світі. До цієї когорти слід віднести також І. Кондру, Б. Перфецького, Л. Горницького, Х. Чвартацьку, М. Цирик, К. Гоцу, О. Луцишин, Б. Сперкача та багатьох інших митців, творча праця яких є вельми цінною для вітчизняного музичного мистецтва.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Проаналізувавши концертну діяльність українських піаністів різних поколінь, можна стверджувати, що виконавство діаспори знаходиться на стадії активної еволюції: від збірних концертів-академій періоду національної

самоідентифікації, до актуальних форм концертування (сольних, тематичних концертів, концертів-лекцій, фестивалічних виступів тощо). Це дає змогу українським виконавцям завоювати широке міжнародне визнання, зберегти національну школу, отримавши в результаті високоякісний виконавський «продукт». Отже, творчо-виконавська діяльність митців української діаспори у США стала вагомим етапом у розвитку музичної культури України, оскільки її представники доклали чимало зусиль для збереження та популяризації національного музичного мистецтва в полікультурному просторі. Яскравим свідченням цього є включення до репертуару композицій різних епох: від Д. Бортнянського й М. Лисенка, до кращих взірців музичної творчості сучасних майстрів із якими тісно співпрацювали піаністи. Перспективним для подальших досліджень є зосередження уваги на детальному вивченні персоналій українських піаністів-виконавців, чия творчість є знаковою для української музичної культури.

#### ЛІТЕРАТУРА

- [В. Н.] Українська громада Шикага вшанувала пам'ять Т. Шевченка. *Свобода*. 1958. Ч. 53. 20 березня. С. 1.
- Барвінський В. З музики. Успіх молодих українських музиків у Празі. *Діло*. 1928. Ч. 181. 15 серпня. С. 4.
- Богданська Т. Ірина Пелех виконувала твори українських композиторів. *Свобода*. 1972. Ч. 68. 13 квітня. С. 3.
- Богданська Т. Піаніст Тома Гриньків виступить з індивідуальним концертом в Ньюарку. *Свобода*. 1976. Ч. 46. 11 березня. С. 1.
- В Нью-Йорку відбудеться прем'єра «Української сюїти» Ю. Фіяли. *Свобода*. 1985. Ч. 219. 15 листопада. С. 1.
- Витвицький В. Майстри української музики. *Свобода*. 1960. Ч. 177. 15 вересня. С. 3.
- Гординська-Каранович Д. Концерт в Сітон Голл університеті. *Свобода*. 1986. Ч. 11. 17 січня. С. 2.
- Гординська-Каранович Д. Платівка Таїси Богданської. *Свобода*. 1983. Ч. 30. 16 лютого. С. 2, 7.
- Гуральник Н. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти. Монографія. Київ : НПУ, 2007. 460 с.
- Житкевич А. Про радості і болі Марії Цісік. Міст-online. 2013. URL: <https://meest-online.com/culture/pro-radoschi-ta-boli-mariji-tsisyk/>
- Кашкадамова Н. Артистка з роду Гординських. Фортеп'яне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль : СМП «Астон», 2001. С. 165–177.
- Київ Музик Фест. Епоха в історії. Програми. 1992. URL: <http://kmf.karabits.com/program/1992.html>
- Коленська Л. А. Добрянський інформує про серію концертів українських композиторів. *Свобода*. 1980. Ч. 247. 25 листопада. С. 1, 4.
- Колодій І. Роман Рудницький дає серію концертів у Нью Йорку і Філадельфії. *Свобода*. 1958. Ч. 247. 24 грудня. С. 5.
- Колодій С. Проф. д-р Микола Полевський (У 10-річчя смерті піаніста і педагога). *Свобода*. 1979. Ч. 157. 14 липня. С. 2, 3.
- Концерт поліфонічних творів українських композиторів у Філядельфії. *Свобода*. 1972. Ч. 204. 3 листопада. С. 4.
- Концерт скрипкової музики. *Свобода*. 1971. Ч. 17. 27 січня. С. 7.
- Лабанців-Попко З. Савицький Роман. Сто піаністів Галичини. Львів : Наукове товариство імені Шевченка. 2008. 223 с.

19. Лисенко І. Кіпа Вадим Веремійович. Енциклопедія історії України. 2007. URL: [http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu\\_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Kipa\\_V](http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Kipa_V)
20. Лисенко І. Максимович Борис. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2017. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=60938](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=60938)
21. Марків Б. Ансамбль «Нова» – В. Барвінському. *Свобода*. 1988. Ч. 223. 23 листопада. С. 2, 7.
22. Німилевич О., Добрянська С. Українська піаністка Таїса Богданська зі США: концертно-виконавська діяльність. *Молодь і Ринок*. 2020. № 1 (180). С. 145–153.
23. Савицький Р.-мол. Джерела і технологія записів. Дарія Гординська-Каранович: в пошані Артистки: програма компакт-диску. УМІА (США), 2002.
24. Соневицький І. Концерт Ю. Осінчук в Нью Йорку. *Свобода*. 1966. Ч. 241. 29 грудня. С. 8.
25. Українські композиції заслуговують на місце в світовій музичній літературі. Твердження американської критики після виступу проф. Савицького у Філадельфії. *Свобода*. 1950. Ч. 51. 4 березня. С. 1.
26. Фіцилович В. Лунає пісня в Гантері. *Свобода*. 1982. Ч. 190. 7 жовтня. С. 3.

#### REFERENCES

1. [V. N.] (1958). Ukrainka hromada Shykaha vshanuvala pamiat T. Shevchenka [The Ukrainian community of Shikaga honored the memory of Taras Shevchenko]. *Svoboda*, 53, 1. [In Ukrainian]
2. Barvinskyi, V. (1928). Z muzyky. Uspikh molodykh ukrainskykh muzykiv u Prazi [From music. Success of young Ukrainian musicians in Prague]. *Dilo*, 181, 4. [In Ukrainian]
3. Bohdanska, T. (1972). Iryna Pelekh vykonuvala tvory ukrainskykh kompozytoriv [Iryna Pelekh performed works by Ukrainian composers]. *Svoboda*, 68, 3. [In Ukrainian]
4. Bohdanska, T. (1976). Piianist Toma Hrynkiv vystupyt z individualnym kontsertom v Niuarku [Pianist Toma Hrynkiv will give an individual concert in Newark]. *Svoboda*, 46, 1. [In Ukrainian]
5. V Niu-Yorku vidbudetsia premiera “Ukrainskoi siuity” Yu. Fiialy. (1985). [The premiere of Yu. Fiala’s Ukrainian Suite will take place in New York]. *Svoboda*, 219, 1. [In Ukrainian]
6. Vytvytskyi V. (1960). Maistry ukrainskoi muzyky [Masters of Ukrainian music]. *Svoboda*, 177, 3. [In Ukrainian]
7. Hordynska-Karanovych, D. (1986). Kontsert v Siton Holl universyteti [Concert at Seaton Hall University]. *Svoboda*, 11, 2. [In Ukrainian]
8. Hordynska-Karanovych, D. (1983). Plativka Taisy Bohdanskoi [Taisa Bogdanska’s album]. *Svoboda*, 30, 2; 7. [In Ukrainian]
9. Huralnyk, N. (2007). Ukrainka fortepianna shkola KhKh stolittia v konteksti rozvytku muzychnoi pedahohiky: istoryko-metodolohichni ta teoretyko-tekhnohichni aspekty [Ukrainian piano school of the XX century in the context of the development of music pedagogy: historical-methodological and theoretical-technological aspects] Monohrafiia. Kyiv : NPU, 460 p. [In Ukrainian]
10. Zhytkevych, A. (2013). Pro radosti i boli Marii Tsisyk [About the joys and pains of Maria Tsisyk]. *Mist-online*. URL: <https://meest-online.com/culture/pro-radoschi-ta-boli-mariji-tsisyk/> [In Ukrainian]
11. Kashkadamova, N. (2001). Artystka z rodu Hordynskykh [An artist from the Hordynsky family]. Fortepianne mystetstvo u Lvovi: Statti. Retsenzii. Materialy. Ternopil : SMP “Aston”, 165–177. [In Ukrainian]
12. Kyiv Muzyk Fest Epokha v istorii. Prohramy. (1992). [An era in history. Programs]. URL: <http://kmf.karabits.com/program/1992.html> [In Ukrainian]
13. Kolenska, L. (1980). A. Dobrianskyi informuie pro seriiu kontsertiv ukrainskykh kompozytoriv [Dobriansky informs about a series of concerts by Ukrainian composers]. *Svoboda*, 247, 1; 4. [In Ukrainian]
14. Kolodii, I. (1958). Roman Rudnytskyi daie seriiu kontsertiv u Niu Yoruku i Fyladelfii [Roman Rudnytsky gives a series of concerts in New York and Philadelphia]. *Svoboda*, 247, 5. [In Ukrainian]
15. Kolodii, S. (1979). Prof. d-r Mykola Polevskyi (U 10-richchia smerty pianista i pedahoha) [Prof. Dr. Mykola Polevsky (On the 10th anniversary of the death of the pianist and teacher)]. *Svoboda*, 157, 2; 3. [In Ukrainian]
16. Kontsert polifonichnykh tvoriv ukrainskykh kompozytoriv u Filiadelfii. (1972). [Concert of polyphonic works by Ukrainian composers in Philadelphia]. *Svoboda*, 204, 4. [In Ukrainian]
17. Kontsert skrypkoivoi muzyky. (1971). [Violin music concert]. *Svoboda*, 17, 7. [In Ukrainian]
18. Labantsiv-Popko, Z. (2008). Savytskyi Roman [Savitsky Roman]. Sto pianistiv Halychyny. Lviv : Naukove tovarystvo imeni Shevchenka, 223. [In Ukrainian]
19. Lysenko, I. (2007). Kipa Vadym Veremiiovykh [Kipa Vadim Veremiyovych]. Entsyklopediia istorii Ukrainy. URL: <http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10>

&S21FMT=ciu\_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Kipa\_V [In Ukrainian]

20. Lysenko, I. (2017). Maksymovych Borys [Maksimovich Boris]. Entsyklopediia istorii Ukrainy. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=60938](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=60938) [In Ukrainian]

21. Markiv, B. (1988). Ansambl "Nova" – V. Barvinskomu [Ensemble "Nova" – V. Barvinsky]. *Svoboda*, 223, 2; 7. [In Ukrainian]

22. Nymylovyh, O., Dobrianska, S. (2020). Ukrainiska pianistka Taisa Bohdanska zi SSHA: kontsertno-vykonavska diialnist [Ukrainian pianist Taisa Bogdanska from the USA: concert-performing activity]. *Molod i Rynok*, № 1 (180), 145–153. [In Ukrainian]

23. Savytskyi R.-mol. (2002). Dzherela i tekhnolohiia zapysiv. Dariia Hordynska-Karanovych: v poshani Artystky: prohrama kompakt-dysku [Sources and technology of records. Daria Hordynska-Karanovych: in honor of the Artist: CD program]. UMIA. [In Ukrainian]

24. Sonevytskyi, I. (1966). Kontsert Yu. Osinchuk v Niu Yorku [Concert of Yu. Osinchuk in New York]. *Svoboda*, 241, 8. [In Ukrainian]

25. Ukrainski kompozytsii zasluhovuiut na mistse v svitovii muzychnii literaturi. Tverzhennia amerykanskoï krytyky pislia vystupu prof. Savytskoho u Fyladelfii. (1950). [Ukrainian compositions deserve a place in world music literature. Allegations of American criticism after the speech of prof. Savitsky in Philadelphia]. *Svoboda*, 51, 1. [In Ukrainian]

26. Fitsylovyh, V. (1982). Lunaie pisnia v Hanteri [There is a song in Hunter]. *Svoboda*, 190, 3. [In Ukrainian]



УДК 784.9:612.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-8>

**Ірина П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА**

доктор мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського, вул. Нікольська, 24, м. Миколаїв, 54006  
ORCID: 0000-0002-7211-1602

**Аліна КОРШУНОВА**

магістр спеціальності «Музичне мистецтво» Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського, вул. Нікольська, 24, м. Миколаїв, 54006  
ORCID: 0000-0002-5479-5406

**Бібліографічний опис статті:** П'ятницька-Позднякова, І.; Коршунова, А. (2022). Дослідження ролі та функцій торсу людини у процесі вокалізації. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 57–64, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-8>

**ДОСЛІДЖЕННЯ РОЛІ ТА ФУНКЦІЙ ТОРСУ ЛЮДИНИ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛІЗАЦІЇ**

У статті порушується одна з важливих проблем дослідження ролі та функції торсу у процесі вокалізації, а також пов'язаних з ним співацьким диханням, формуванням правильної постави під час співу, тощо. Це дозволить науково обґрунтувати фізіологічні закономірності організму людини та зробить більш зрозумілим і прозорим процес співацької діяльності у цілому. **Проблематика розкривається** у взаємозв'язку таких її складових, як: робота вегетативної нервової системи, що сигналізує моторні задачі м'язовим волокнам в організмі людини, та загального функціонування дихальної системи, що здійснює повний дихальний цикл. У цьому контексті детально проаналізовано процес дихання у процесі вокалізації та визначено роль кожного органу торсу окремо. Зазначено, що фізіологічне співацьке дихання регулюється моторними задачами різних типів, серед яких: повільний встановлений, швидкий встановлений, середньо встановлений у м'язових волокнах діафрагми під час видиху, тощо. Закцентовано увагу на тому, що фізіологічне дихання включає усю площину нижньої частини торсу, завдяки чому у процесі вокалізації беруть участь нижні ребра, діафрагма, м'язи спини, грудна клітина, які можуть працювати одночасно. При цьому амплітуда дихальних рухів людини буде залежати від його фізіологічного та психоемоційного стану. **Методологія** даного дослідження полягає у зміні його ракурсу, що дозволяє виявити сутнісні складові торсу і проаналізувати їх роль у процесі вокалізації. **Наукова новизна** полягає у виявленні механізмів взаємодії між різними складовими торсу людини та їх впливу на процес звуковидобування. **Практичне значення** полягає у спрямованості на безпечні підходи у формуванні навичок співацького дихання під час процесу вокалізації. Результати дослідження можуть бути використані для подальшого дослідження та розробки вокальних методик.

**Ключові слова:** фізіологія дихання, повний дихальний цикл, анкерування, вокальна опора, торс.

**Irina PIATNYTSKA-POZDNYAKOVA**

Doctor of Art Studies, Associate Professor of Sukhomlynskyi National University of Mykolaiv, 24, Nikolska str., Mykolaiv, Ukraine, 54030  
ORCID: 0000-0002-7211-1602

**Alina KORSHUNOVA**

Master of Music Arts of Sukhomlynskyi National University of Mykolaiv, 24, Nikolska str., Mykolaiv, Ukraine, 54030  
ORCID: 0000-0002-5479-5406

**To cite this article:** Piatnytska-Pozdnyakova, I.; Korshunova, A. (2022). Doslidzhennia roli ta funktsii torsu liudyny u protsesi vokalizatsii [Research on of the role and functions of the torso in the process of vocalization]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 57–64, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-8>

## RESEARCH ON OF THE ROLE AND FUNCTIONS OF THE TORSO IN THE PROCESS OF VOCALIZATION

*The article deals with one of the important problems of studying the role and function of the torso in the process of vocalization and related singing breathing and the formation of correct posture during singing. This will make it possible to scientifically substantiate the physiological patterns of the human body and make the process of singing activity as a whole more understandable and transparent. **The issue is** revealed in the relationship of such components as: the work of the autonomic nervous system, which signals motor tasks to muscle fibers in the human body, and the general functioning of the respiratory system, which performs a full respiratory cycle. In this context, the process of breathing during vocalization is analyzed in detail and the role of each torso organ is determined separately. It is noted that physiological singing breathing is regulated by motor tasks of various types, including: slow set, fast set, medium set in the muscle fibers of the diaphragm during exhalation, and so on. Attention is focused on the fact that physiological breathing includes the entire plane of the lower torso, so that the lower ribs, diaphragm, back muscles, and chest participate in the vocalization process, which can work simultaneously. At the same time, the amplitude of a person's respiratory movements will depend on the physiological and psychological and emotional state of the person. **The methodology** of this study is to change its angle, which will allow us to identify the essential components of the torso and analyze their role in the process of vocalization. Scientific novelty consists in identifying the mechanisms of interaction between various components of the human torso and their influence on the process of sound extraction. **The practical significance** of the study lies in the focus on safe approaches in the formation of singing breathing skills during the vocalization process. The results of the study can be used for further research and development of vocal techniques.*

**Key words:** respiratory physiology, complete respiratory cycle, anchoring, vocal support, torso.

**Актуальність проблеми.** У сучасній вокальній педагогіці одне з фундаментальних положень займає дослідження ролі різних складових організму у процесі коректного формування фонаційного звукоутворення. Проте, однозначної думки з питань характеристики торсу людини як важливої складової процесу вокалізації, на жаль, не має. Різноманітні вокальні методики, що розроблені фахівцями у галузі фонопедії, фоніатрії, фізіології та інших галузях знання, пояснюють роль торсу людини у процесі вокалізації по-різному, а подекуди з різною термінологічною базою. Одні дослідники визнають важливу роль різних частин людського організму у процесі вокалізації, інші взагалі не акцентують на цьому увагу. Це спричинило виникнення кардинально різних поглядів на цю проблему, що робить її актуальною та перспективною.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Спів є предметом вивчення багатьох галузей знань, серед яких: спеціальна вокальна підготовка, акустика, фізіологія, музична психологія, музична педагогіка, методика музичного виховання тощо. Проте кожна з цих наук розглядає тільки один з аспектів співацької діяльності. Так, проблема навчання вокалу в аспекті фізіології та постановки голосу ґрунтовно висвітлена у працях Д. Аспелунда, А. Заседателева, А. Зданович, А. Єгорова, М. Микиші, В. Морозова, Л. Работнова та багатьох інших. Питання розвитку та формування співацьких здібностей

розкрито у працях як вітчизняних (В. Антонюк, Л. Василенко, Л. Дмитрієва, В. Ємельянова, О. Стахевич, П. Троніної, В. Юшманова, Ю. Юцевич), так і зарубіжних (Estill J., Hoit J., Leanderson R., Pettersen V.) вчених. Попри велику кількість досліджень та достатньо ґрунтовну джерельну базу, заявлена проблематика й до сьогодні залишається актуальною. У зв'язку із цим, **мета даного дослідження** – систематизація досліджень різних наукових сфер, що стосуються питань роботи торсу під час процесу вокалізації. Це дозволить усвідомити процеси співацького дихання та формування правильної постави з точки зору фізіології. З таких позицій можна науково обґрунтувати фізіологічні закономірності організму людини, що зробить більш зрозумілим і прозорим процес співацької діяльності у цілому.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Найбезпечнішим у роботі з голосом фахівці фонопедії та фоніатрії вважають фізіологічно-науковий підхід на відміну від емпіричного, що базується на суб'єктивних відчуттях відтворення звуку виконавцем у процесі вокалізації. Фізіологічно-науковий підхід дозволяє розкрити спів як комплекс фізіологічних процесів, що відбуваються в організмі людини, дослідити складові вокального апарату, що виконують конкретну функцію у процесі звукоутворення. Однією з фундаментальних складових співу є процес дихання, який відбувається не тільки за допомогою дихальних органів, але

й м'язових та кісткових структур, розташованих у торсі<sup>1</sup> людини, та контролюється вегетативною (ВНС) і центральною (ЦНС) нервовими системами з метою підтримки життєздатності організму (Steinhauer, 2017). Тобто у процесі дихання та звукоутворення повністю або частково беруть участь кістки і м'язи спини, грудної клітини, плечі, трахея, легені та м'язи живота, які є складовими торсу. Розглянемо детально сам процес дихання та визначимо роль кожного органу торсу окремо у процесі вокалізації.

Дихання людини – це неконтрольований свідомістю процес, під час якого вдих і видих здійснюється за допомогою носоглотки (мішаним типом), де обидві фази короткі та рівні за часом (Соколенко, 2019). Основними структурами, що відповідають за процес дихання, є легені та діафрагма, а допоміжними – носоглотка і трахея, які разом утворюють цикл, що контролюється ВНС. За допомогою нейронних імпульсів, що надсилаються у мозок, вони контролюють процеси у м'язових тканинах, створюючи рухову одиницю. При цьому ВНС контролює не тільки утворення вдихів, але й загальний процес дихання, що спирається на координацію рухової активності за допомогою нейронної стимуляції ряду скелетних м'язів. Вони створюють негативний внутрішньогрудний тиск, завдяки чому повітря потрапляє у легені.

Основним джерелом контролю вдиху є діафрагма, або м'язова перегородка грудної і черевної порожнини, що розділена на частини: реберну та спинну (Nguyen et al., 2015). Діафрагма наповнюється повітрям та під час вдиху рефлекторно опускається вниз, після чого її нейронна активація формує трансдіафрагмальний тиск, що створює фізіологічну затримку дихання з подальшим видихом. Діафрагма у цей час знаходиться у нерухомій фазі та зберігає попереднє положення. Далі відбувається вибір моторної функції, що регулює швидкість відгуку на задачу, яка передається ВНС м'язовим волокнам. Таких «задач», або моторних одиниць, у м'язових волокнах існує чотири типи, що умовно поділяють на такі: *повільний встановлений*; *швидкий встановлений*; *середньо встановлений*; *стомлюваний* (Соколенко, 2019). Усі типи моторних одиниць відповідають за скорочення м'язів і за допо-

могою нервових імпульсів, що надходять від м'язових волокон, передають інформацію моторній корі мозку про необхідність тону, або про роботу тих чи інших м'язів в організмі людини. Оскільки діафрагма є не тільки дихальним, але й м'язовим органом, їй притаманні усі моторні одиниці, описані вище. Отже, діафрагма фізіологічно може скорочуватися у чотирьох швидкостях, з яких лише три придатні для процесу звукоутворення, зокрема:

- *повільному темпі*, що відбувається під час співи, за рахунок чого утворюється довгий видих;
- *середньому темпі*, що використовується співаками у процесі сценічного виголошення промови та речитативних частин вокальних творів;
- *швидкому темпі*, що використовується співаками для виконання різних складних штрихів (наприклад стакато), акцентування музичних долей, або виконання мелізматики, тощо.

Четверта моторна одиниця не придатна для формування співацького дихання та несе захисну функцію м'язового волокна при перенапрузі й відповідає за миттєве його скорочення. Тобто створюється явище, яке у вокальній педагогіці називають «діафрагмальний зажим». Після обрання ВНС моторної задачі (наприклад швидкості) відбувається рефлекторне виштовхування повітря м'язовими волокнами діафрагми та допоміжними м'язами (м'язи верхнього пресу спини, міжреберні тощо). Фізіологічне дихання регулюється моторними задачами різних типів (повільний встановлений, швидкий встановлений, середньо встановлений у м'язових волокнах діафрагми під час видиху) та здійснює повний дихальний цикл.

Дихальний цикл людини умовно поділяють на різні типи (грудне, нижньореберне, діафрагмальне, абдомінальне, ключичне тощо) (Steinhauer, 2017). У цьому процесі важливу роль відіграють легені, що розташовані у грудній клітині та являють собою пружну, губчасту структуру, яка утримує об'єм вдиху людини за рахунок збільшення простору в грудній клітині, унаслідок чого повітря потрапляє до нижніх відділів легенів і включає у роботу внутрішні стінки грудної клітини та грудні й міжреберні м'язи.

<sup>1</sup> Торсом називається частина тулуба, розташована нижче живота і вище пояса, що належить до частини тіла «тулуб».

Під час дихання потік повітря швидко спускається з легень до діафрагми, оминаючи стінки грудної клітини. Такий тип дихання – абдомінальний – включає у роботу прямі та косі м'язи живота. У процесі вокалізації під час такого типу дихання співак може бачити рух стінки живота, відчувати верхній купол, який формується діафрагмою, та частину черевної стінки для збільшення внутрішнього простору в організмі, що дозволяє більш тонко контролювати процес видиху (Pettersen, 2005). Перед тим як ВНС та мозок скоординують процес дихання за допомогою скорочення м'язових волокон діафрагми, людина може відчувати розширення живота або нижніх ребер у той час, коли діафрагма знаходиться у сталому положенні. Після цього діафрагма стискається і відбувається видих, що також може спричинити певні відчуття. У фізіологічний процес дихання включається уся площа нижньої частини торсу, в якій беруть участь нижні ребра, діафрагма, м'язи спини, грудна клітина, які можуть працювати одночасно. При цьому амплітуда дихальних рухів людини буде залежати від фізіологічного та психоемоційного стану людини (Гримак, 1989). Наприклад, ключичний тип дихання, при якому задіяна лише верхня частина легень, що має невеликий об'єм, може мати прояв у випадках нервового збудження організму саме тому, що вдих і видих здійснюється за рахунок підняття й опускання ключиць. Такий тип дихання називають стресовим. Для того, щоб його уникнути, необхідно знизити психоемоційну напругу, адже при розслабленні тіла дихання стає менш поверхневим, ніж у період стресового подразника. Через декілька циклів глибокого дихання людина повертається до фізіологічно типу із включенням у роботу всіх складових торсу.

Під час процесу вокалізації для стабілізації дихання сертифіковані педагоги Estill Voice Training (Estill, et al., 2017) пропонують наступну схему дій:

- зробіть зручний для вас вдих без напруги будь-яких м'язів, а потім випустіть повітря з легень без будь-яких поштовхів або натискань, де час вдиху та видиху нічим не обмежений, адже кожний для себе його регулює самостійно;
- коли тиск повітря у ваших легенях знизиться до рівня атмосферного повітряного

тиску, видих припиниться сам собою і ваша голосова щілина (простір між голосовими складками) залишиться відкритою, тому не потрібно нічого «утримувати»;

- дочекайтеся цього, дайте вашому тілу час, і воно саме вдихне, коли це необхідно. Іноді це трапляється негайно, а в інших випадках ви можете бути здивовані секундами «відпочинку», проте жоден результат не є правильним або неправильним;

- відчуйте «рух дихання» під час цього вдиху, підключіть ваші відчуття, щоб зрозуміти, як рухається ваше тіло. Прикривайте вуха, щоб посилити слухові відчуття шумів дихання при вдиху. Те, що ви бачите, може бути візуалізацією розуму, а рух може бути занадто маленьким, щоб його побачити.

Ці та інші вправи дають змогу: не фіксувати увагу на окремих побічних відчуттях під час співу та дихання у цілому; зрозуміти алгоритм роботи торсу під час дихання та відчутти роботу ребер, спини, діафрагми та живота загалом; знизити рівень стресу та уникнути ключичного дихання, тощо. Проте розподіл дихання на різні типи й пошук серед них найвірнішого є недоцільним, адже на процес дихання людини впливає багато чинників, зокрема: психоемоційний та фізіологічний стан; залучення ВНС до процесу контролю дихання; увімкнення у процес групи м'язів торсу, нижніх ребер та хребта, що здійснюють підтримку співацького дихання, тощо.

М'язи в організмі людини не мають єдиних правил руху або послідовності почергового відключення м'язових груп під час дихання, адже у цьому процесі задіяний цілий комплекс різних складових торсу, що належать до так званих «великих дихальних м'язів», а саме: прямі м'язи живота, зовнішні косі м'язи, внутрішні косі м'язи, поперечний м'яз живота, найширші м'язи спини, квадратний м'яз попереку, великий грудний м'яз, міжреберні м'язи. Оскільки усі ці м'язи беруть участь у формуванні видиху, їх скоординована робота завжди буде рефлекторною, тобто рух ребер, грудної клітини та інших складових торсу відбувається без свідомого контролю з боку людини (Peultier-Celli, 2020).

З роботою торсу тісно пов'язаний процес «*опори дихання*», або «*анкерування*» – від англійського “anchor” (якір), тому “to anchor” –

дослівно «кидати якір», «стати на якір», тобто міцно спиратися на дихання у процесі вокалізації (Steinhauer, 2017). З точки зору вокальної педагогіки, саме опора на діафрагму додає голосу сили, політності, розкриває співацький тембр і дозволяє йому не стомлюватися. Серед вокальних вправ, спрямованих на поставу співацького дихання та знаходження опори звуку, є й такі, що міцно закріпилися у вокальній педагогії. Наприклад силові вправи, що спрямовані на розвиток пружності й тонуся діафрагми за рахунок впливу на неї силових зовнішніх факторів, зокрема: покласти на область діафрагми щось важке та попросити спочатку підняти предмет силою вдиху, а потім опустити предмет силою видиху. На думку деяких педагогів вокалу, така вправа формує вміння тримати дихання та вокальну опору. Проте останні дослідження у галузі вокальної педагогіки дозволили дійти висновку, що співвідношення реберних та спинних м'язів діафрагми не залежить від підвищення нервового збудження та не впливає на процес дихання як при довільному вдиху, так і при мимовільному. Тобто вокальна опора не є наслідком роботи діафрагми, тому що вона не має рецепторів чутливості. Це свідчить про те, що будь-які силові вправи не впливають на розвиток діафрагми, тому такі вправи не є доцільними й ефективними.

Фоніатори та фізіологи пояснюють феномен анкерування як опори дихання комплексом динамічного впливу на темброву якість звуку та амплітуду звукової хвилі, що виробляється з боку великих м'язів, але які не беруть безпосередню участь у генерації голосу (Estill et al., 1990, с. 169). Тобто механізм анкерування має складну анатомію. Зокрема, під час утворення опори дихання великий грудний і найширші м'язи спини працюють разом, щоб підняти і розширити грудну клітину. Квадратний м'яз попереку прикріплюється до внутрішнього краю нижнього ребра, до якого міцно прилягають волокна діафрагми, і, таким чином, даний м'яз залучається до процесу дихання й може регулювати, наскільки повільно або швидко піднімається діафрагма під час видиху. Крім того, анкерування залучає у цей процес групу м'язів, що випрямляють хребет і можуть впливати на інші м'язи грудної клітини і живота. Так, під час виконання співаком високих та потужних звуків можна відстежити вклю-

чення у роботу майже всіх м'язів торсу задля стабілізації та контролю потоку повітря.

Про фіксацію тулуба під час співу наголошував В. Петерсен, який з'ясував, що професійні оперні співаки використовували більш високі рівні активності в абдомінальних м'язах, що давало змогу утримувати більш однорідне звучання (Pettersen et al., 2005). Інші вчені, зокрема А. Вотсон, С. Вільямс, Б. Джеймс, у своїх дослідженнях дійшли висновку, що стискання найширших м'язів спини сприяло розширенню грудної клітини і було пов'язано з контролем вібратор (Levangie et al., 2011]. При цьому робота даних м'язів збільшувалася за умов проектування співаком голосу. Таким чином, опора дихання під час процесу вокалізації – це відчуття внутрішнього тиску від сили скорочення допоміжних м'язів видиху, а саме: м'язи верхнього пресу спини та міжреберні м'язи; м'язи шиї та голови під час фонації.

Останні дві групи м'язів виконують роль підтримки рівномірного звучання під час процесу звукоутворення (Pettersen et al., 2005). Оскільки для м'язів людини існує два режими роботи, а опора дихання є процесом скорочення м'язового волокна, є сенс розглянути контрастний режим роботи, що здійснюється даними структурами. Так, у стані розслаблення пасторальні м'язи тулуба верхньої частини грудей і спини та попереку задіяні мінімально. Фонація у таких випадках є більш тихою, що може бути корисно для тихої вимови та співу. При використанні розслаблених м'язів торсу для утворення тихих звуків голос співака залишається стабільним і без анкерування. Проте доступні тільки два варіанти роботи м'язів, що здійснюють підтримку дихання під час процесу вокалізації, а саме: розслаблення і напруга. При плавних діях, таких як мова і спів, торс рідко фіксується в одному з цих положень. Це відбувається тому, що так само, як і для м'язових волокон діафрагми, для системи анкерування існують свої моторні задачі, що контролюються ЦНС і відповідають за силу та швидкість реагування на підтримку видиху під час процесу співу. Так, під час виконання вокалістом різних прийомів вокалізації сила анкерування буде різною або взагалі не використовується. Є сенс розглянути найуживаніші прийоми виконання високих нот та систематизувати їх за силою анкетування, зокрема:

- *фальцет-звук*, що утворюється за рахунок головного регістру на частковому змиканні голосових зв'язок з великою кількістю видиху повітря під час процесу фонації та не потребує анкерування м'язами торсу;

- *головний звук*, що утворюється за рахунок головного регістру на частковому змиканні голосових зв'язок (саме при такому типі звучання голосові зв'язки змикаються тільки краями, а вокальний звук потребує мінімального анкерування м'язами торсу);

- *мікст* як одночасне звучання грудного і головного регістрів (їх змішування у певній пропорції необхідне для конкретного художнього задуму під час виконання вокального твору і потребує середнього анкерування м'язами торсу);

- *«белтінг»* як спів високих нот грудним типом змикання голосових зв'язок без змішування або з мінімальним змішуванням «головного» типу звучання голосових зв'язок (даний звук потребує сильного підключення системи анкерування та підтримки усіма допоміжними м'язами, залученими до цього процесу) тощо (Steinhauer et al., 2017).

Процес анкерування у низькому та середньому діапазоні співацького голосу підкорюється тим самим правилам, що і під час виконання високих нот. Тобто чим більш насичений та яскравий вокальний звук, тим більшим буде його анкерування, яке виконавець може підлаштувати за власними відчуттями. Однак це правило діє тільки у статичному положенні тіла.

Коли співак починає рухатися або змінює положення тіла під час процесу вокалізації, тоді змінюються показники анкерування і дихання загалом, оскільки організм підлаштовується під нові умови роботи (Matthew et al., 2018). Тобто під час активного руху сила м'язового тиску, що утворюється під час виконання мозковою корою моторної задачі від ВНС, буде різною та залежить не тільки від вокальних аспектів виконання, але й від сценічних завдань, які стоять перед виконавцем.

Додатковим аспектом, який може впливати на процес анкерування та фонації зага-

лом, є хребет як кісткова структура, що розташована у торсі і складається з основи у вигляді хребців, міжхребцевих хрящів, суглобів хребетних відростків та зв'язкового апарату, який скріплює хребці між собою (Steinhauer et al., 2017). Для процесу вокалізації положення хребта і правильна постава, що пов'язана з його координацією, є вкрай важливими, адже у формуванні підтримки дихання беруть участь м'язи, які відповідають за вирівнювання хребта (Соловійова, 2006). На сучасному рівні розвитку фізіології під поняттям «постава» розуміють звичну, невимушену позу людини, яка приймає її без зайвої м'язової напруги. У більш широкому розумінні «постава» – це і положення тіла у різних статичних позах, і особливості роботи м'язів під час різних рухів. Наявність різних підходів дозволила згрупувати їх та виокремити різновиди, а саме:

- *динамічна постава* – це підтримка м'язів під час руху, коли відбувається фаза ходьби або бігу (зазвичай організму потрібно сформувати міцну поставу під час руху, тому м'язи, які не скорочуються, працюють таким чином, щоб адаптуватися до мінливих обставин);

- *статична постава* – це підтримка під час статичного положення, коли сегменти тіла вирівнюються та утримуються у фіксованому положенні (зазвичай це досягається за рахунок координації та взаємодії різних груп м'язів, які працюють статично, щоб протидіяти гравітації та іншим силам).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Отже, не проста і мало розроблена проблематика функції торсу людини в організації процесу вокалізації є складною внаслідок її багатоаспектності та різноспрямованості. Фахівці різних галузей, які тісно пов'язані з вокальною педагогікою, по-різному вирішують питання впливу різних складових торсу на процес вокалізації. Проте вже сам дидактичний дискурс заявленої проблематики та його реалізація свідчать про вірний вектор в її осмисленні, що є важливим кроком на шляху розв'язання.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Валік Б. (2006) Підготовка м'язів, що забезпечують правильну поставу та пружні властивості стопи // Фізична культура у школі. № 8. С. 59–62.
2. Соловійова І. (2006) На славу скакалки // Фізична культура у шкільництві. № 7. С. 38–40.
3. Соколенко В., Весніна Л., Жукова М., Міщенко І., Ткаченко Л. (2019) Фізіологія системи дихання. Модуль 2. Фізіологія вісцеральних систем : навч.-метод. посіб. для студентів медичних вузів України. Полтава. 160 с.
4. Corda M., Von Euler C. and Lennerstr G. (1965) Proprioceptive innervation of the diaphragm. J. Physiol. 178. P. 161–177.
5. Nguyen A., Amirjani N., McCaughey X. E. J., Gandevia X. S. C., Butler X. J. E. and Hudson X. A. L. (2015) Differential activation of the human costal and crural diaphragm during voluntary and involuntary breaths X D.
6. Estill J., Kobayashi N., Honda K., Kakita Y. (1990) A Study on Respiratory and Glottal Controls in Six Western Singing Qualities: Air flow and Intensity Measurement of Professional Singing. in ICSL. P. 169–172.
7. Hoit J., Hixon T. (1986) Body type and speech breathing. J. Speech Hear. Res. 29. P. 313–324.
8. Howorth M. (1956) Posture in adolescents and adults. The American journal of nursing. Jan 1: 34 – 6.
9. Yeo S., Lee R., McCabe P., Madill C. (2018) Effects of Different Lung Volume Conditions on Closed Quotient // Vocal Fundamental Frequency and Relative Intensity in Vocally Untrained Female Speakers. Acoust. Aust. 46. P. 339–347.
10. Gardiner M. (1957) The principles of exercise therapy. Bell.
11. Lattitia Peultier-Celli, Mathilde Audouin, Christian Beyaert, and Philippe Perrin (2020) “Postural Control in Lyric Singers”.
12. Levangie P., Norkin C. (2011) Joint Structure and Function: A Comprehensive Analysis by F. A. DAVIS Company P. USA.
13. Linklater Kristin (2006) “Freeing the Natural Voice: Imagery and Art in the Practice of Voice and Language”. 381 p.
14. Matthew J., Fogarty Carlos B., Mantilla and Gary C. (2018) Sieck // Breathing: Motor Control of Diaphragm Muscle // PHYSIOLOGY 33: Published February 7. P. 113–126.
15. Pettersen V. & Westgaard R. (2004). Muscle activity in professional classical singing: a study on muscles in the shoulder, neck and trunk. Logopedics Phoniatrics Vocology, 29 (2): 56–65.
16. Pettersen V. (2005). Muscular patterns and activation levels of auxiliary breathing muscles and thorax movement in classical singing. Folia Phoniatricae Logopaedica, 57 (5–6): 255–277.
17. Pettersen V., Bjorkoy K., Torp H. & Westgaard R. H. (2005). Neck and shoulder muscle activity and thorax movement in singing and speaking tasks with variation in vocal loudness and pitch. Journal of Voice, 19 (4). P. 623–634.
18. Steinhauer Kimberly, Mary McDonald Klimek, Jo Estill (2017) “The Estill Voice Model Theory and Translation”. 281 p.
19. Shahideh S., Christoph A., Andrew C., James W, Harkina Andrew P., Prayled Milind P., Sovanie Charlotte E., Boltonbf Penny A., Gowland P. Hallab (2020) Assessing the impact of posture on diaphragm morphology and function using an open upright MRI system. A pilot study.
20. Traser L. (2020) Respiratory kinematics and the regulation of subglottic pressure for phonation of pitch jumps – a dynamic MRI study.
21. Watson P., Hixon T. (1985) Respiratory kinematics in classical (opera) singers. J. Speech Hear. Res. 28, 104–122.

## REFERENCES

1. Valik, B. (2006) Pidghotovka m'jaziv, sho zabezpechujutj pravyljnu postavu ta pruzhni vlastyvosti stop. [Roller B. V. Preparation of muscles that ensure proper posture and elastic properties of the foot]. *Physical culture at school*. № 8. P. 59–62.
2. Soloviova, I. (2006) (Na slavu skakalky. [Solovyova I. A. For the glory of skipping rope // Physical culture in school]. № 7. P. 38–40.
3. Sokolenko, V., Vesnina, L., Zhukova, M., Mishchenko, I., Tkachenko, L. (2019) Fizioloheia systemy dykhannia. Modul 2. Fizioloheia vistseralnykh system : navch.-metod. posib. dlia studentiv medychnykh vuziv Ukrainy [Physiology of the respiratory system. Module 2. Physiology of visceral systems: teaching method. way. for students of medical universities of Ukraine]. Poltava. 160 p.
4. Corda, M., Von Euler, C. (1965) Lennerstr and, G. Proprioceptive innervation of the diaphragm. J. Physiol. 178. P. 161–177.
5. Nguyen, A., Amirjani, N., McCaughey X. E. J., Gandevia, X. S. C., Butler, X. J. E., and Hudson X. A. L. (2015) Differential activation of the human costal and crural diaphragm during voluntary and involuntary breaths X D.
6. Estill, J., Kobayashi, N., Honda, K., Kakita, Y. (1990) A Study on Respiratory and Glottal Controls in Six Western Singing Qualities: Air flow and Intensity Measurement of Professional Singing in ICSL. P. 169–172.

7. Hoit, J., Hixon, T. (1986). Body type and speech breathing. *J. Speech Hear. Res.* 29. P. 313–324.
8. Howorth, M. (1956) Posture in adolescents and adults. *The American journal of nursing.* Jan 1: 34-6.
9. Yeo, S., Lee, R., McCabe, P., Madill, C. (2018) Effects of Different Lung Volume Conditions on Closed Quotient // Vocal Fundamental Frequency and Relative Intensity in Vocally Untrained Female Speakers. *Acoust. Aust.* 46. P. 339–347.
10. Gardiner, M. (1957). *The principles of exercise therapy.* Bell.
11. Lattitia Peultier-Celli, Mathilde Audouin, Christian Beyaert, and Philippe Perrin (2020) “Postural Control in Lyric Singers”.
12. Levangie, P., Norkin, C. (2011) *Joint Structure and Function: A Comprehensive Analysis* by F.A. DAVIS Company P. USA.
13. Linklater, K. (2006) “Freeing the Natural Voice: Imagery and Art in the Practice of Voice and Language”. 381 p.
14. Matthew, J. Fogarty, Carlos, B. (2018) Mantilla and Gary, C. Sieck // Breathing: Motor Control of Diaphragm Muscle // *PHYSIOLOGY* 33: Published February 7. P. 113–126.
15. Pettersen, V. & Westgaard, R. H. (2004). Muscle activity in professional classical singing: a study on muscles in the shoulder, neck and trunk. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 29 (2). P. 56–65.
16. Pettersen, V. (2005). Muscular patterns and activation levels of auxiliary breathing muscles and thorax movement in classical singing. *Folia Phoniatricae Logopaedica*, 57 (5–6). P. 255–277.
17. Pettersen, V., Bjorkoy, K., Torp, H. & Westgaard, R. H. (2005). Neck and shoulder muscle activity and thorax movement in singing and speaking tasks with variation in vocal loudness and pitch. *Journal of Voice*, 19 (4). P. 623–634.
18. Steinhauer Kimberly, Mary McDonald Klimek, Jo Estill (2017) “The Estill Voice Model Theory and Translation”. 281 p.
19. Shahideh, Safavi, Christoph, Arthofer, Andrew, Cooper, James W., Harkina Andrew P., Prayled, Milind P., Sovanie Charlotte, E. Boltonbf, Penny, A., Gowland, P. Hallab (2020) Assessing the impact of posture on diaphragm morphology and function using an open upright MRI system. A pilot study.
20. Traser, L. (2020) Respiratory kinematics and the regulation of subglottic pressure for phonation of pitch jumps – a dynamic MRI study.
21. Watson, P., Hixon, T. (1985) Respiratory kinematics in classical (opera) singers. *J. Speech Hear. Res.* 28. P. 104–122.



УДК 72.012:373.3

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-9>

**Віолетта РАДОМСЬКА**

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри дизайну та основ архітектури Інституту архітектури та дизайну, Національний університет «Львівська політехніка», вул. Степана Бандери, 12, м. Львів, Україна, 79013

ORCID: 0000-0001-6868-868X

**Бібліографічний опис статті:** Радомська, В. (2022). Предметно-просторовий дизайн організації богословської інфраструктури інтер'єру ц. Воскресіння Господнього, с. Угерське. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 65–71, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-9>

**ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВИЙ ДИЗАЙН ОРГАНІЗАЦІЇ  
БОГОСЛОВСЬКОЇ ІНФРАСТРУКТУРИ ІНТЕР'ЄРУ  
Ц. ВОСКРЕСІННЯ ГОСПОДНЬОГО, С. УГЕРСЬКЕ**

Висвітлено роль та образно-естетичну функцію інтеграції сучасних настінних розписів в комплексній дизайн-концепції опорядження богословської інфраструктури історичних інтер'єрів храмів. Окреслено основні методи, засоби та особливості застосування сучасних стінописів для формування предметно-просторового дизайну на прикладі церкви Воскресіння Господнього с. Угерське (Яблунівка) на Львівщині, арх. О. Лопушанський, Т. Обмінський, 1910–1913 рр. Мета – окреслити основні напрямки, методики та підходи застосування сучасних предметно-просторових дизайн-пропозицій для трансформації історичного інтер'єру. Предмет дослідження – проектні розробки та виконання стінописів у 2006–2008 рр. для оновлення та опорядження інтер'єру визначеного історичного сакрального об'єкту архітектури. Методологічна основа статті сформована на історичному та системному принципі, із застосуванням методів аналізу, статистики, порівняння та узагальнення. З'ясовано, що для формування успішної адаптації сучасного проекту в контексті існуючих елементів історичного сакрального простору, необхідно ще на етапі передпроектного аналізу окреслити принципи, підходи, концептуальне структурування збережених або архівних автентичних архетипів, щоб сформувати авторський прототип-відповідник сучасним тенденціям. Актуальність статті зумовлена репрезентацією нових принципів та підходів в проектуванні функціональних просторів із застосуванням інтерпретації та трансформації історичних аналогів, зокрема етнокультурних і присутніх авторських мистецьких артефактів, які дедалі частіше стають пріоритетними в альтернативному, «нішовому» сегменті ідентифікації дизайну предметно-просторового сакрального середовища. Новизна полягає у введенні теоретичних науково-методичних напрацювань у дизайнерську проектну практику для напрямку 022 «Дизайн», зокрема у такому актуальному сегменті сакрального предметно-просторового дизайну.

**Ключові слова:** дизайн-проект, стінописи, іконостас, історичні аналоги, орнаментика, різьба, іконостас, стінопис, трансформація, сакральний інтер'єр.

**Violetta RADOMSKA**

PhD in Art, Senior lecturer, Department of Design and Architecture Fundamentals Lviv Polytechnic National University, 12, Lviv, Ukraine, 79013

ORCID: 0000-0001-6868-868X

**To cite this article:** Radomska, V. (2022). Predmetno-prostorovyi dyzain orhanizatsii bohoslovskoi infrastruktury interieru ts. Voskresinnia Hospodnoho, s. Uherske [Subject-spatial design of the organization of theological infrastructure of the interior of the Church of the Resurrection, Uherske village]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 65–71, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-9>

**SUBJECT-SPATIAL DESIGN OF THE ORGANIZATION  
OF THEOLOGICAL INFRASTRUCTURE OF THE INTERIOR  
OF THE CHURCH OF THE RESURRECTION, UHERSKE VILLAGE**

The role and figurative and aesthetic function of the integration of modern murals in the complex design-conception of the theological infrastructure of the historical interiors of temples are highlighted. The main methods, means and features of the use of modern frescoes for the formation of subject-spatial design on the example of the Church of the Resurrection

with. *Uherske (Yablunivka) in Lviv region, arch. O. Lopushansky, T. Obminsky, 1910–1913. The aim is to outline the main directions, methods and approaches of application of modern subject-spatial design proposals for the transformation of the historical interior. The subject of the research is the design and execution of murals in 2006–2008 to update and decorate the interior of a certain historical sacred object of architecture. The methodological basis of the article is formed on the historical and systemic principle, using the methods of analysis, statistics, comparison and generalization.*

*It was found that in order to form a successful adaptation of a modern project in the context of existing elements of historical sacred space, it is necessary at the stage of pre-project analysis to outline principles, approaches, conceptual structuring of preserved or archival authentic archetypes to form an author's prototype. The relevance of the article is due to the representation of new principles and approaches in the design of functional spaces using the interpretation and transformation of historical analogues, including ethnocultural and present authorial art artifacts, which are increasingly becoming a priority in the alternative, "niche" segment of simple identification environment. The novelty lies in the introduction of theoretical scientific and methodological developments in design project practice for the direction 022 "Design", in particular in such a relevant segment of the sacred subject-spatial design.*

**Key words:** design project, frescoes, iconostasis, historical analogues, ornamentation, carving, iconostasis, frescoes, transformation, sacred interior.

**Актуальність дослідження** зумовлене проблематикою, що із здобуттям незалежності Української держави набуває особливої актуальності цілеспрямована систематизація недостатньо вивченої проблематики дизайну історичних автентичних стінописів та предметно-обрядового обладнання в інтер'єрах сакральної архітектури. На тлі догматично-еклезіологічних динамічних змін найбільш потужних гілок західної і східної інституції церкви, саме функціонально-просторова організація історичної сакральної архітектури, зазвичай, потребує змін в сегменті богословської та естетичної інфраструктури (східний тип – на латинський, і навпаки). Досліджуючи актуальні обставини глобалізаційних процесів екуменізації філософських основ церкви, у діяльності українських дизайнерів виявлено наявний брак проектно-художніх підходів щодо ідентифікації гармонійного предметно-просторового середовища українських сакральних споруд.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Розглянуто та систематизовано наукові праці, що стосуються окремих аспектів проблеми дослідження: праці, що розглядають та описують генезу становлення та формування функціональної структури храмового простору, зокрема витоки, передісторію, особливості та чинники, які спричинили до активної фази відродження архітектурного будівництва у визначеному періоді (Герій, 2012; Боднар 2003); мистецтвознавчі, культурологічні, теоретично-методичні праці та публікації, які вивчали проблематику художніх тенденцій та персоналій в культурному ареалі тогочасної Галичини та Європи (Боднар, 2000, 2005; Гнідець, 2008); дослідження богословсько-сакрального трактування

просторів (Герій, 2012; Вандюк, 2010; Лабінська, 2021; Радомська, 2020).

**Мета дослідження** полягає у визначенні принципів, художньо-стилістичної та предметно-літургійної організації сакрального інтер'єру визначеного об'єкту, у контексті формування гармонійного предметно-просторового середовища на прикладі церкви Воскресіння Господнього в с. Угерське на Львівщині.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** В контексті проблематики пошуків різних підходів у сучасному предметно-просторовому дизайні інтер'єрів, зокрема сакрального призначення, важливо випрацювати системний та комплексний підхід, що в подальшому дозволить сформувати та імплементувати стале розуміння становлення та відновлення української школи сакрального дизайну. На поч. ХХІ ст. ця проблематика частково реалізується у деяких новозбудованих храмах (Боднар О. Я., 2000; Гнідець, 2008). Однак, чималі виклики повстають при комбінаторному підході для опорядження історично сформованого інтер'єру пам'ятки архітектури. Прикладом може слугувати сучасна організація інфраструктури інтер'єру церкви Воскресіння Господнього, с. Угерське (рис. 1). Ця пам'ятка є унікальним об'єктом сакральної спадщини кін. ХІХ – пер. пол. ХХ ст., в якій застосовано принцип єдиного ансамблю: проектування, будівництво та часткове виконання літургійного наповнення інтер'єру проводилось у певній авторській стилістиці. Важливим є факт, що хоч із певними «реконструкціями» та «реставраційними поновленнями», все ж об'єкт збережений. У 2006–2008 рр. в рамках дипломної роботи на кафедрі сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв студентами, ст. VI курсу

Ю. Гречин, В. Малавським, керівники: проф. Р. Василик, викл. К. Маркович, було виконано проєкт та згодом реалізовано розпис купольної частини даного храму. До участі у практичній реалізації та координування робіт по розписах усього простору храму залучено О. Чередніченка (Лабінська, 2021).

В концепції проєктної пропозиції, згідно декларації авторів (Лабінська, 2021), розпис інтер'єру церкви Воскресіння Господнього передбачав вирішення низки завдань, таких як:

- стилістичне поєднання архітектурних форм будівлі та іконостасу зі стінописом;
- знайдення іконографічної ідеї розписів, відповідної посвяті храму;
- способу її вираження формальними засобами.

Храмова будівля церкви Воскресіння Господнього в с. Угерське наслідує «візантійсько-романський» напрямок українського церковного будівництва кін. XIX – поч. XX ст, збудована у 1912–1913 рр. за проєктом О. Лушпинського, Т. Обмінського. Церква у плані хрестоподібна, видовжена по центральній осі, вівтарна та бокові нефи – із завершенням у вигляді півциліндричної конхи. Іконостас храму виконаний у стилістиці «гуцульсько-закопанського» напрямку стилю модерн: автор різьби та конструкції іконостасу, предметного літургійного наповнення – І. Терплавець (ймовірно за проєктом А. Коверка?), іконопис – Ю. Магалецький, 1934 р. (сигнатури на іконах нижній правий кут).

В основі задуму виконавців, для виявлення та підкреслення внутрішньої архітектоники споруди найкраще пасував крупномасштабний характер розписів на основі візантійської стилістики (Лабінська, 2021). Для поєднання його з мотивами різьби іконостасу було розроблено орнамент на основі подібних геометричних елементів (рис. 2). Іконографічним та композиційним центром образної інфраструктури стінопису є розпис купольної частини з півпостаттю Христа Пантократора, оточеного архангелами та апостолами. Програма розпису відтворює принцип, сформований у середньовізантійську епоху. Суть її полягає у розгортанні ієрархії сюжетів – зверху донизу, маючи за своєю точкою опори купол, який символізує небозвід (Герій, 2012; Вандюк, 2010). Цю ідею було підкреслено і колористичним рішенням: зображення Христа максимально концентрує у собі сині барви, які своєрідними чотирма променями розходяться донизу через трикутники парусів та підпружні арки. Темно-синій колір вказує на небесну славу Христа, він є символом невидимого творіння. Темно-синім тлом оточені також зображення у верхньому регістрі настінних сцен: «Старозавітна Трійця», Христос в іконографічній композиції «Зішестя в Ад», Богородиця з ангелами у сцені «Покрова». При вирішенні композиції розписів вівтарної частини та крилосів було зроблено спробу втілити принцип, відомий у Візантії, згідно якого композиція вписується у архітектурний об'єм таким чином, щоб долу-



*а*



*б*

**Рис. 1, а – Церква Воскресіння Христового, арх. О. Лопушанський, Т. Обмінський, 1910–1913 рр., с. Угерське (Яблунівка) Львівської обл.;  
б – Центральна нава: вид на іконостас святилище, поліхромії (2006–2008)  
(світлина В. Радомська 2015 р.)**

чити віруючого до дійства, яке виявляє сюжет. Ангели Старозавітної Трійці розміщені в ряд на одній лаві без престолу перед ними. За іконографічну основу взято мініатюру грецького рукопису XII ст. Відсутність престолу з зображенням жертви пов'язує ангелів з престолом самого храму, на якому відбувається жертвоприношення – Євхаристія. Сцена Воскресіння заповнює собою всю півциліндричну форму правого крилоса церкви. У консі – воскреслий Христос, що сходить до Аду. Внизу зображено старозавітних праведників з молитовними жестами, зверненими до Спасителя, що співзвучне молитві вірних, які наче оточені ними. Аналогічно побудована композиція Покрови, де свідки заступництва Божої Матері, які з подячним славослів'ям звернені до Неї, зображені внизу, таким самим чином оточуючи вірних і спонукаючи до споглядання чуда. На склепінні нартексу, над входом у церкву, розміщені одна навпроти іншої сцени Успіння Богородиці та Різдва Христового. Парне поєднання цих сюжетів характерне для ряду балканських пам'яток XIII–XIV ст. і виражає ідею взаємовідображення образів Богородиці, що тримає вочлененого Христа та Христа, що тримає душу Божої Матері, яка звільнилася від плоті. Усі композиції є авторськими, розробленими на основі іконографії канонів православного іконопису (рис. 2).

Однак, якщо іконографічна та колористична програма завдання виконана на певному рівні, то ключовий сегмент «ансамблевості» в організації даного інтер'єру – пропорційна та масштабна структура поліхромії, суттєво упущена. При загальному морфологічному

аналізі усіх елементів інтер'єрного середовища даного храму, на думку автора статті, прослідковується певний дисонанс між занадто великомасштабними структурами орнаментальних фризів і сюжетних зображень, які, можливо, органічно споріднені в контексті сприйняття розписів на загал, але домінують і повністю нівелюють комплекс іконостасу – визначної пам'ятки авторського сакрального мистецтва 30-х рр. XX ст. Важливий принцип тонального підпорядкування композиційних елементів в цілісній стрічці орнаментальних фризів (підпружні арки), зокрема в середохресті і над вівтарною частиною теж порушено, що занадто членує та оптично збільшує саму форму архітектонічної конструкції, а це частково змінює акцентність, сприйняття цілісності іконостасу. Ці візуальні неспіврозмірності прослідковуються і в фігуративному зображенні іконографічної композиції на склепінні вівтарної частини (рис. 2).

Достатньо пастозно і корпусно сприймається на поверхні стіни і сама текстура поліхромії. Для візуально-естетичного сприйняття, техніко-технологічні прийоми та засоби становлять важливий сегмент у композиційній органічності предметно-просторового опрядження інтер'єру храму (Радомська, 2020). Автори декларують використання класичної клеєвої техніки настінного малярства (жовткова темпера: ячна емульсія + сухі пігменти), розповсюдженій настінній технології в декоративно-монументальних стінописах пер. чверті. XX ст. Локальність кольору та плакатна точність, яка зовсім не характерна для техніки багатоступового клеєвого настінного маляр-



Рис. 2. Стінописи 2006–2008 рр.; іконостас та поліхромії вівтарної частини і трансепту, центральної (світлина А. Турпич, 2016 р.)

ства, де що десонує з автентикою пам'ятки 30-х рр. ХХ ст. у структурі інтер'єру цього храму. Однак, виокремлена композиційно-колеристична та образно-стилістична концепція сучасних стінописів, виконана на цілком високому рівні і може слугувати прикладом для подальших інспірацій.

В контексті визначення шляхів трансформації історичних просторів найбільш популярний один із «шаблонних» і передбачуваних принципів стилістичної адаптації сучасних втручань в інфраструктуру давньої пам'ятки – «скопіювати» запропоновану стилістику в нових поліхроміях з незвичною яскраво вираженою стилістикою давнього іконостасу та літургійно-предметного наповнення церкви. Однак, творче переосмислення сучасними проєктантами витоків та принципів автентичних образно-стилістичних засад достатньо відомих представників сакрального дизайну пер. пол. ХХ ст., можуть слугувати генеруючим елементом саме авторських інспірацій, щоб отримати гармонійний інтер'єр храму, який продемонструє генезу

розвитку сакрального протодизайну в сучасній реальності. Завдання переосмислення та гармонійного «протиставлення» різночасових стилістик в одному візуальному конгломераті становить один із способів у реновіційних процесах в роботі з українськими історичними рухомими та нерухомими пам'ятками сакрального призначення (рис. 3).

Тільки структурний та морфологічний аналіз, в усіх його різносторонніх аспектах, дозволяє обирати оптимальні шляхи сучасних інтерпретацій та пріоритетності на користь авторства давнього твору, а не особистого. Це важлива філософськоестична домінанта, яка повинна бути врахована при проєктно-мистецьких та реставраційних роботах в історичних інтер'єрах сакральної архітектури. Що повинно домінувати – автентичність пам'ятки чи авторська програма сучасного творця!? Вирішити це питання – непросте завдання, тому у таких випадках опрацювання проблематики на етапі передпроектного аналізу, а саме структурної та системної аналітики, порівняння, викорис-



Мотив «дерево життя»



Квітковий фриз



Мотив «вазони»



Рис. 3. Аналоги елементів орнаментики різьби, конструкції, ікон іконостасу ц. Воскресіння Христового, 1910–1913 рр., с. Угерсько (Яблунівка) (світлина В. Радомська, 2015 р.)

тання певного досвіду з інших галузей сучасної науки – наприклад, основ фрактальної геометрії, «священної геометрії», програмного моделювання тощо, може дати відповідь на багато невіршених комплексних завдань в опорядженні сакральної архітектури, будівництві якої значно активізувалось на поч. ХХІ ст., як і в період національного відродження першої чверті минулого століття (Боднар, 2005; Радомська, 2020).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Встановлено, що комплексна аналітика, яка застосована в обстеженні стінописів та їх адаптації до збереженого автентичного предметного наповнення, зокрема іконостасу та літургійного обладнання святилища у просторі ц. Воскресіння Христового в с. Угерсько 1910–1913 рр., дає можливість

поповнити або розпочати формувати комплексний банк даних творчого методу персоналізованих історичних інтер'єрів. Досвід та принципи яких проаналізовані при допомозі сучасних технологій та морфографічного аналізу, можна використовувати для контрольованого проєктування, адаптації наявних артефактів в контексті формування гармонійного предметно-просторового середовища інтер'єрів історичних сакральних пам'яток. З цього огляду, перспективи та рекомендації застосування принципів адаптації та співмасштабності сучасних елементів оновлення чи створення настінних поліхромій в сучасній проєктно-художній діяльності ХХІ століття, є вагомими чинниками у прикладній апробації комплексних гармонійних дизайн-проєктів сакральних просторів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Боднар О. Я. Церковна архітектура на порозі нового століття. *Народознавчі зошити*, 2003. Вип. 1–2. С. 246–248.
2. Боднар О. Я. Золотий переріз і неевклідова геометрія в науці та мистецтві. 2005. Львів : Укр.-технології. 232 с.
3. Боднар О. Я. Проблеми розвитку сучасної української церковної архітектури. *Народознавчі зошити*. 2000. Вип. 4. С. 747–751.
4. Вандюк Й., Лемик М. Розписи у Святоуспенській Унівській Лаврі. 2010. Львів : Свічадо. 72 с.
5. Герій О., Туркевич-Клімашевський А., Кодлубай І., Нога О. Українське церковне мистецтво. Західний регіон, 1880–1920 рр. Т. І. 2012. Львів : Українські технології. 251 с.
6. Гнідець Р. Традиції і сучасність у церковній архітектурі Львова. *Записки наукового товариства ім. Шевченка*. 2008. Т. CCLV. С. 299–312.
7. Лабінська К. Маємо підняти нашу роботу на такий рівень, щоб вона увійшла у спадщину світового мистецтва – іконописець Олексій Чередніченко [Електронний ресурс]. 01.04.2013, 08:33. Релігійно-інформаційна служба України. Режим доступу: <http://risu.org.ua/ua/index/exclusive/kaleidoscope/51798/> (Останній вхід: 22.01.2021).
8. Радомська В. Р. Використання принципів співрозмірності і масштабу у композиційній цілісності стінопису сакрального інтер'єру. *International scientific and practical conference "Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects"*. Venice. 2020. P. 172–175.
9. Радомська В. Р. Фактури в архітектурній поліхромії як чинник формоутворення інтер'єрного середовища. *Актуальні питання гуманітарних наук : Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 29. Т. 5. С. 176–186.
10. Радомська В. Р. Фрактальна геометрія в структурі стінописів інтер'єрного простору (на прикладі поліхромій Модеста Сосенка). *Актуальні питання гуманітарних наук : Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 30. Т. І. С. 212–217.

#### REFERENCES

1. Bodnar, O. Ya. (2000). Problemy rozvytku suchasnoi ukrainskoi tserkovnoi arkhitektury [Problems of development of modern Ukrainian church architecture]. *Narodoznavchi zoshyty*. Vyp. 4. S. 747–751. [in Ukrainian]
2. Bodnar, O. Ya. (2003). Tserkovna arkhitektura na porozi novoho stolittia. *Narodoznavchi zoshyty*. Vyp. 1–2. S. 246–248. [in Ukrainian]
3. Bodnar, O. Ya. (2005). Zoloty pereriz i neevklidova heometriia v nautsi ta mystetstvi [Golden Section and Non-Euclidean Geometry in Science and Art]. Lviv : Ukr.-tekhnohii, 232 s. [in Ukrainian]
4. Vandjuk, Y., Lemyk, M. (2010). Rozpysy u Sviatouspenskii Univskii Lavri [Paintings in the Holy Dormition Univ Lavra]. Lviv : Svichado. 72 s. [in Ukrainian]

5. Herii, O., Turkevych-Klimashevskiy, A., Kodlubai, I., Noha, O. (2012). Ukrainske tserkovne mystetstvo. Zakhidnyi rehion, 1880–1920 rr. [Ukrainian church art. Western region, 1880–1920]. Т. I. Lviv : Ukrainski tekhnolohii. 251 s. [in Ukrainian]
6. Hnidets, R. (2008). Tradytsi i suchasnist u tserkovnii arkhitekturi Lvova [Traditions and modernity in the church architecture of Lviv]. *Zapysky naukovoho tovarystva im. Shevchenka*. Т. SSLV. S. 299–312. [in Ukrainian]
7. Labinska, K. (2021) Maiemo pidniaty nashu robotu na takyi riven, shchob vona uviishla u spadshchynu svitovoho mystetstva – ikonopysets Oleksii Cherednichenko [We need to raise our work to such a level that it is part of the heritage of world art – icon painter Oleksiy Cherednichenko] [Elektronnyi resurs]. 01.04.2013, 08:33. Relihiino-informatsiina sluzhba Ukrainy. Rezhym dostupu: <http://risu.org.ua/ua/index/exclusive/kaleidoscope/51798/> (Ostannii vkhid: 22.01.2021). [in Ukrainian]
8. Radomska, V. R. (2020). Fraktalna heometriia v strukturi stinopysiv interiernoho prostoru (na prykladi polikhromii Modesta Sosenska) [Fractal geometry in the structure of murals of interior space (on the example of Modest Sosenko's polychromies)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : Mizhvuzivskiyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 30. Т. I, 212–217. [in Ukrainian]
9. Radomska, V. R. (2020). Vykorystannia pryntsyypiv spivrozmirnosti i masshtabu u kompozytsiinii tsilisnosti stinopysu sakralnoho interieru [The use of the principles of proportionality and scale in the compositional integrity of the mural of the sacred interior]. International scientific and practical conference “Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects”, Venice. P. 172–175. [in Italy]
10. Radomska, V. R. (2020). Faktury v arkhitekturnii polikhromii yak chynnyk formoutvorennia interiernoho seredovyshcha [Textures in architectural polychrome as a factor in shaping the interior environment]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : Mizhvuzivskiyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 29. Т. 5. S. 176–186. [in Ukrainian]

УДК 792.7.071.2(73)Сінатра:17.022.1](045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-10>

**Регіна ЧЕРНОВА**

аспірантка, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057  
ORCID: 0000-0002-3730-5356

**Бібліографічний опис статті:** Чернова, Р. (2022). Сильові ознаки артистичного іміджу Френка Сінатри в контексті сучасної іміджелогії. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 72–77, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-10>

## СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ АРТИСТИЧНОГО ІМІДЖУ ФРЕНКА СІНАТРИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ІМІДЖЕЛОГІЇ

**Мета роботи.** Мета дослідження – визначити стильові ознаки артистичного іміджу Френка Альберта (Френка) Сінатри в контексті сучасної іміджелогії. **Актуальність дослідження** обумовлена протиріччям між колосальним масштабом мистецької особистості Ф. Сінатри, значним внеском артиста до розвитку музичного мистецтва ХХ ст. та відсутністю в українській музикології досліджень, присвячених його творчості. **Методологія** дослідження базується на поєднанні загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів, зокрема методу стильового аналізу. Значення методологічний підхід дозволяє визначити стильові ознаки артистичного іміджу Ф. Сінатри в контексті сучасної іміджелогії. **Наукову новизну** дослідження визначає наукова реконструкція артистичного іміджу Ф. Сінатри в дзеркалі сучасної іміджелогії, що полягає в уточненні, систематизації та розкритті змістовно-стильових ознак артистичного іміджу співака. **Висновки.** Артистичний імідж Ф. Сінатри є потужною складовою загального образу митця, який дозволив йому стати «іконою стилю» й улюбленцем мільйонів шанувальників. З позицій сучасної іміджелогії, невід’ємними складовими побудови артистичного іміджу є ефекти fascinaції і атракції. Саме атракція і fascinaція, якими майстерно володів Ф. Сінатра, стали важливими передумовами створення його артистичного іміджу та унікальної формули мистецького успіху. Пріоритетне значення у забезпеченні ефективного функціонування fascinaції і атракції має рівень володіння особою, імідж якої створюється, особливою «технікою самопрезентації». Саме цією технікою із виключною майстерністю користувався Ф. Сінатра, імідж якого значною мірою базувався на вмінні якнайкраще «подати себе» публіці. Суттєвим фактором створення артистичного іміджу співака був також стиль одягу, який, за словами самого митця, найяскравіше відображав його емоційний стан.

**Ключові слова:** Френк Сінатра, стиль, артистичний імідж, атракція, fascinaція, техніка самопрезентації.

**Rehina CHERNOVA**

Postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Bursa descent, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057  
ORCID: 0000-0002-3730-5356

**To cite this article:** Chernova, R. (2022). Stylovi oznaky arstystychnoho imidzhu Frenka Sinatry v konteksti suchasnoi imidzhelohii [Style signs of Frank Sinatra’s artistic image in the context of modern imageology]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 72–77, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-10>

## STYLE SIGNS OF FRANK SINATRA’S ARTISTIC IMAGE IN THE CONTEXT OF MODERN IMAGEOLOGY

**The study aims** to determine the style signs of Frank Sinatra’s (hereinafter – F. Sinatra) artistic image in the context of modern imageology. **The topicality of the research.** Despite the importance of the colossal scale of F. Sinatra’s artistic personality and the artist’s significant contribution to the development of musical art in the twentieth century, little attention has been paid to his creative work in Ukrainian musicology. **The research methodology** assumes a combination of general scientific and special musicological methods, in particular the method of stylistic analysis. This methodological approach allows us to determine the stylistic features of F. Sinatra’s artistic image in the context of modern imageology. **The scientific novelty** of the study is determined by the scientific reconstruction of F. Sinatra’s artistic image in the mirror of modern imageology that consists in clarifying, systematizing and revealing the content and style features of the singer’s artistic image. **Conclusions.** F. Sinatra’s artistic image is a powerful component of the artist’s overall image, which allowed him to become an “icon style” and a favorite of millions. From the standpoint of modern imageology, an integral part of artistic image building presupposes the effects of fascination and attraction. Fascination and attraction were the effects that F. Sinatra skillfully possessed, and became important prerequisites for the creation of his artistic image



*and a unique formula for artistic success. Priority value in providing the effective functioning of fascination and attraction is the level of mastery of a special "self-presentation technique" by the person whose image is created. F. Sinatra used this technique with exceptional skill, and his image was largely based on the ability to best "present themselves" to the public. An important factor in creating the artistic image of the singer was also the style of clothing, which, according to the artist, most vividly reflected his emotional state.*

**Key words:** Frank Sinatra, style, artistic image, attraction, fascination, self-presentation technique.

**Актуальність теми дослідження.** Одним з найвидатніших популярних артистів ХХ ст. є Френсіс Альберт (Френк) Сінатра, який залишається легендарною постаттю не тільки американської, а й світової музичної культури. Творчий та художній внесок до розвитку музичного мистецтва та культури ХХ ст. є колосальним, а пісні у виконанні Ф. Сінатри стали класикою музичної естради, увійшовши до скарбниці її кращих досягнень. Упродовж багатьох десятиріч Ф. Сінатра, співока кар'єра якого розпочалася ще у 1930-ті роки, вважався визнаним еталоном смаку та музичного стилю. В молодості його називали The Voice, а наприкінці творчої кар'єри Ol' Blue Eyes, що підкреслює не тільки винятковий талант співака, але й його харизматичність. Проте, незважаючи на світове визнання творчої особистості Ф. Сінатри та надзвичайну популярність й значущість його мистецького доробку, в українському музикознавстві дотепер немає ґрунтовних наукових досліджень, спеціально присвячених узагальненню артистичного спадку цього видатного митця.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У світовому мистецтвознавстві існує доволі значний корпус праць, присвячених висвітленню творчого шляху, артистичної особистості та мистецької діяльності Френка Сінатри. Серед них слід відмітити, зокрема, книги французького письменника Еріка Ньюхоффа «Історія Френка» (Éric Neuhoff. Histoire de Frank) (Ньюхофф, 2003), Рендалла Тарабореллі «Я зробив усе по-своєму: біографія великої людини» (Тарабореллі, 2015), статті Дж. Мейєра (Gerald Meyer) "Frank Sinatra: The Popular Front and an American Icon" (Мейєр, 2002), Е. Бойчук «Френк Сінатра: правила стилю» (Бойчук, 2018), Ю. Шоткіна «Мезуза Френка Сінатри» (Шоткін, 2015), тощо.

Найвідоміший американський журналіст і біограф Джон Рендалл Тарабореллі у своїй книзі про Френка Сінатру «Я зробив все по-своєму» (Тарабореллі, 2015) охарактеризував співака як більше, ніж легенду, це ледь не єдиний образ

Америку, який залишився бездоганим попри все. Р. Тарабореллі вдалося розкрити складну, суперечливу, бентежну, незвичайно глибоку натуру «Містера Блакитні Очі». Ця книга в якомусь сенсі була благословенна самим Ф. Сінатрою, відчувши, що саме Р. Тарабореллі і тільки йому вдається глибше і точніше всіх інших біографів відчувати усі тонкощі душі співака.

Суттєвим чинником осягнення особливостей артистичного іміджу Ф. Сінатри, є дослідження специфіки сценічного образу співака естрадно-джазового виконавства. Серед праць даного напрямку зазначимо зокрема роботи А. Макарової «Сценічний образ естрадного співака» (Макарова), І. Макшанцевої «Імідж як основний фактор популярності естрадного співака» (Макшанцева, 2007), щільно пов'язані з проблематикою пропонованої статті. Важливим аспектом визначення особливостей артистичного іміджу Ф. Сінатри є сучасні концепції в сфері іміджелогії, викладені у працях Г. Почепцова «Іміджелогія» (Почепцов, 2001), В. Шепеля «Іміджелогія: секрети особистої чарівності» (Шепель, 1994). Вивчення цих робіт дозволяє чітко побачити певні тенденції розвитку шоу-бізнесу та визначити особливості основних технологій формування іміджу зірок естради (у тому числі й особистісного та артистичного іміджу Ф. Сінатри) та розкрити фактори, що сприяли його формуванню.

**Мета дослідження** – визначити стильові ознаки артистичного іміджу Френка Сінатри в контексті сучасної іміджелогії.

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що в ньому вперше в українському музикознавстві створено творчий портрет Ф. Сінатри та визначено стильові ознаки артистичного іміджу митця в контексті сучасної іміджелогії.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Френк Сінатра вважається однією з найвпливовіших постатей світової культури ХХ ст. «Френсіс Альберт Сінатра був одним із найзнаменитіших співаків сучасності <...> зосередження океанів чорнил і сотень миль кіно- та відеоматеріалів» (Мейєр, 2002). «Музична кар'єра Ф. Сінатри

почалася у 1940-ві роки, проте тільки до кінця життя він вважався справжньою іконою стилю та смаку» (Шоткін, 2015, с. 2). Саме власний імідж, як рушійна сила до успіху, став візитівкою Ф. Сінатри як на сцені, так і в житті.

Як зазначає доктор філософських наук В. М. Шепель, «щасливий той, хто володіє від природи привабливим іміджем, але, як правило, багато хто симпатизує людям завдяки мистецтву самопрезентації, без якого неможливо досягнути великого успіху, не збагнути щастя людської уваги» (Шепель, 1994, с. 6).

Класичний костюм, капелюх і «полум'яний погляд» Ф. Сінатри – надважливі складові його артистичного іміджу, які висловлювали істинну красу душі співака, проте «особистість, духовно насичена, не завжди володіє ефектом тяжіння до себе, оскільки таке вміння є невід'ємною частиною технології самопрезентації – техніки подачі самого себе» (Шепель, 1994, с. 144), що проявляється в умінні артиста індивідуалізувати свій художній образ, презентуючи виключно свої сильні якості. Власний стиль самопрезентації – це ключ до людського визнання. «Одним із найважливіших прийомів подачі себе на публіці є вміння створити «зовнішню оболонку образу». Від цього залежить те, яке безпосередньо враження справляє артист. В цих цілях образ покликаний бути переконливим» (Шепель, 1994, с. 184–185).

Формуванню іміджевих характеристик видатних особистостей значною мірою сприяє використання «так званих ефектів фасцинації та атракції» (Шепель, 1994, с. 167). Під *фасцинацією* розуміється «словесний вплив на людей, при якому досягається мінімізація втрати інформації» (Шепель, 1994, с. 167). Артисти, співаки, як ніхто зацікавлені здійснювати вплив на слухача, отримати прихильність людей, а тому прагнуть професійно оволодіти ефектом фасцинації, тобто завдяки вишуканій мові звертати на себе увагу, викликати до себе позитивні емоції. В свою чергу, *атракція* трактується як «візуально фіксоване емоційне ставлення людини до чогось у вигляді прояву до нього симпатії або готовності до спілкування» (Шепель, 1994, с. 167). Найголовнішими причинами, які стимулюють атракцію, є емпатія, флюїдне випромінювання, чарівність образу, душевна близькість, їх ще називають однією з форм навичок самопрезентації.

Флюїдне випромінювання існує і візуально фіксується: «особливий блиск в очах, чаруюча посмішка, своєрідна інтонація голосу, привабливість манери поведінки, а динаміка жесту – яка від нього випромінюється магія» (Шепель, 1994, с. 144). Так, на концертах Ф. Сінатри маси людей захоплено вибухають оплесками або підриваються з місць, потрапляючи під вплив флюїдного випромінювання співака, який виступає на сцені. «Психоенергетичний вплив суб'єкта у вигляді випромінюваних флюїдів, які несуть невидиме для людей тепло, доброзичливість, часто магнетизують їх, емоційно розташовують до нього» (Шепель, 1994, с. 146). Емпатією визнається усвідомлене співпереживання певного емоційного стану іншої людини без втрати відчуття зовнішнього походження цього переживання.

Виходячи з теоретичних положень сучасної іміджелогії, можна дійти висновків про те, що саме атракція і фасцинація роблять творчу особистість енергетично сильною та яскраво привабливою. Наведені положення сприяють новому розумінню особливостей артистичного іміджу Ф. Сінатри, і таке розуміння грає важливу роль у побудові художнього образу митця. Чаруюча привабливість, сексуальність голосу і поетична зовнішність Ф. Сінатри підкорювали багатьох: так, його «оксамитовий» відтінок тембру, ліричний баритон, напівшепотіння, романтичне виконання пісень і є проявом *ефекту фасцинації*; поетична зовнішність співака, його стиль, смак, ніжні погляди приймають форму *атракції*.

Якщо в творчій людині емоційно яскраво виражені ефекти атракції та фасцинації, тим могутніший психологічний вплив на людей це справляє. Пояснюється це, насамперед, тим, що «між співаком і глядачем виникає певна експресія почуттів, яка володіє чудодійною силою» (Матеюк, 2012).

Фасцинація і атракція стали важливими передумовами мистецького успіху Ф. Сінатри та створення його артистичного іміджу та стилю. Характеризуючи артистичне мистецтво Ф. Сінатри треба констатувати, що його очі і брови не залишалися безпристрасно-спокійними, художній образ виникав у кожному фізичному русі співака: у повороті голови, у виразності рук, у всьому дивовижному тілі. Кожна пісня була не тільки заспівана, але

й відіграна Ф. Сінатрою, оскільки у побудові цілісного художнього образу вокаліста особливо важливим елементом побудови іміджу є не тільки його голос, але і стиль одягу, поведінка, жести і дисципліна почуттів. Жести можна в прямому сенсі назвати душею сценічної творчості, художнього образу особистості, а виразність жестів є основою артистичної діяльності. Свобода почуттів у мистецтві передбачає укріплення її внутрішньою дисципліною, художньою мірою, яка передбачає насамперед контроль над собою. Підхід до створення художнього образу співака передбачає правильний вибір персональної ролі, психологічного гриму. В цьому понятті закладено головну парадигму сучасної іміджології: чим багатша душа, тим яскравішими є духовні фарби її прояву. Саме вона і є визначною у досягненні успіху створення іміджу особистої чарівності.

«Імідж повинен формуватися цілеспрямовано і продумано, оскільки він виконує конкретні функції. При побудові іміджу частіше за все використовується тактика посилення переваг, які є в наявності, з одночасним згладжуванням недоліків, спираючись на самовідчуття співака» (Макшанцева, 2007). Такої думки дотримується й Г. Почепцов, який зазначає, що одним з елементів «чотиритактної моделі іміджевої кампанії» (Почепцов, 2001) є «конструювання образу характеристик об'єкта під вимоги аудиторії, яке полягає не стільки в опрацюванні слабких сторін, щоб їх прикрити, скільки в підсиленні наявних позитивних моментів» (Почепцов, 2001). Імідж Френка Сінатри можна з впевненістю назвати ефективним, оскільки має ряд характерних рис для побудови художнього образу співака, а саме яскравість, зрозумілість, позитивність, впливовість, впізнаванність, органічність та вміння підсилити виключно сильні сторони свого артистичного образу.

Одним із основних компонентів артистичного іміджу Ф. Сінатри є стиль одягу: смокінг, краватка, лакові туфлі, поєднані із блакитними очима, їдким та чаруючим поглядом. Стиль Ф. Сінатри, який називали крутим, елегантним та дещо кумедним, знаходить своє відображення у світі моди і в сучасному світі. Співак італійського походження завжди прагнув виглядати з голочки і казав, що «для мене

смокінг – це спосіб життя, а коли в запрошенні значиться, що чорна краватка не обов'язкова, я все одно її одягну» (Бойчук, 2018). «Костюм є одним з основних елементів сценічного образу естрадного співака» (Макарова), проте сценічний образ, який співак створює безпосередньо під час виконання твору, є лише складовою художнього образу. Художній образ, в свою чергу, народжується і живе в уяві митця невідзначений проміжок часу, не залежить від концертної діяльності, історії пісні тощо.

«Подивившись на краватку, можливо безпомилково оцінити смак його володаря. Вибір кольору або малюнка дозволяє продемонструвати індивідуальність, а іноді і настрої, в якому перебуває його володар» (Шепель, 1994, с. 206). Більшість часу Ф. Сінатра проводив у чорній краватці. Психологи підсумовують, що особистості, які віддають перевагу чорному кольору свого одягу є обов'язковими у своїх словах та діях, люблять справляти враження на оточуючих, здатні причаровувати і закохати у себе будь-кого і є володарями деякої театральності в характері; а завдяки своєму сильному характеру здатні приймати важкі вольові рішення і сказати тверде «ні», якщо цього потребують обставини. Консерватизм Ф. Сінатри став запорукою його шаленого успіху, простота, відсутність зайвих елементів в костюмі, в думках, погляді, тільки «магія голосу».

Ф. Сінатра казав, що «моє основне правило – кишенькові носові хустки, які хоч і не є обов'язковими, але я завжди ношу один, зазвичай помаранчевий» (Бойчук, 2018). «Помаранчевий. Його улюбленим кольором був помаранчевий. Помаранчевий колір доводив, що Сінатра завжди буде не від цього світу. Колір демонстрував його зухвалість, зневагу до того, що можуть подумати. Він казав: «Я такий, який є. І пішли б усі!». Сінатра сам встановлював собі закони» (НьохOFF, 2003). Помаранчевий колір є символом особистості, яка завжди шукає нові шляхи вирішення певного проблемного питання і вважають, що безвихідних ситуацій не існує. Також людина, яка віддає перевагу такому яскравому і насиченому кольору, просто заражає оточуючих своїм оптимізмом і завзяттям, оригінальна, життєрадісна і творча. Саме творче мислення і креативність – основні риси характеру, притаманні метру естради Ф. Сінатре і, які відображаються в його твор-

чій діяльності. Проте найвідомішим елементом гардеробу співака був знаменитий капелюх. «Улюблений капелюх Ф. Сінатри Fedora донині залишається одним з наймодніших головних уборів, а для Ф. Сінатри він був, наче його продовженням» (Бойчук, 2018).

**Висновки.** У ході дослідження висвітлено стильові ознаки артистичного іміджу Ф. Сінатри в дзеркалі сучасної іміджелогії. Виявлено, що невід'ємними елементами побудови іміджу є ефекти fascinaції і атракції. Одним із основних і пріоритетних способів забезпечення ефективного функціонування fascinaції і атракції є загальний вигляд особи, імідж якої створюється, його особливість. Зазначено, що саме ефекти атракції і fascinaції, якими майстерно володів Ф. Сінатра, стали

важливими передумовами створення його артистичного іміджу та створення унікальної формули мистецького успіху. Підкреслено, що імідж Френка Сінатри є потужною складовою загального образу артиста, який дозволив йому стати «ідолом», «іконою стилю» й улюбленцем мільйонів шанувальників. Основним елементом іміджу Ф. Сінатри є вміння найкраще подати себе публіці, особлива «техніка самопрезентації», якою митець користувався із виключною майстерністю. Суттєвим фактором створення артистичного іміджу Френка Сінатри є також стиль одягу.

Перспективним напрямом подальших досліджень може стати вивчення феномену харизми як одного з елементів артистичного іміджу естрадно-джазового виконавця.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бойчук Е. Фрэнк Синатра: правила стиля + лучшие фото : статья, 2018. URL: <https://brammels.com/stars/frank-sinatra/>
2. Нёхофф Э. История Френка : Copyright Librairie Arthème Fayard, 2003. Пер. С. Нечаев, 2005. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=67810>
3. Макарова А. Сценический образ эстрадного певца. URL: <https://artanastasia.com.ua/stati/ctsenicheskij-obraz-estradnogo-pevtsa>
4. Макшанцева И. М. Имидж как основной фактор популярности эстрадного певца. Луганськ: Соціум. Наука. Культура. Мистецтво, 2007. URL: <http://intkonf.org/makshantseva-i-m-imidzh-kak-osnovnoy-faktor-populyarnosti-estradnogo-pevtsa/>
5. Матеюк О. А. Успішність особистості: сутність та зміст феномену. *Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України*, 2012. 11 с. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnadps\\_2012\\_4\\_31](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnadps_2012_4_31)
6. Почепцов Г. Г. Имиджелогия. Киев : Ваклер, 2001. 698 с. URL: <https://studfiles.net/preview/6020515/>
7. Тараборелли Рэндалл. Я сделал все по-своему. Биография великого человека. Издательство «Эксмо», 2015. 79 с.
8. Шепель В. М. Имиджелогия: секреты личного обаяния. Москва : «Культура и спорт», 1994. 319 с.
9. Шоткин Ю. Мезуза Френка Синатры, 2015. URL: <http://evreimir.com/109550/mezuza-frenka-sinatry/>
10. Meyer Gerald. Frank Sinatra: The Popular Front and an American Icon. *Science & Society*. Vol. 66, No. 3. 2002. P. 311–335.

#### REFERENCES

1. Boychuk, E. (2018). Frenk Sinatra: pravila stilya + luchshie foto [Frenk Sinatra: style rules + best fotos]. Article. Retrieved from: <https://brammels.com/stars/frank-sinatra/> [in Russian]
2. Nyohoff, E. (2003). Istoriya Frenka [History of Frenk]. Copyright Librairie Arthème Fayard. Per. Nechaev S. (2005). Retrieved from: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=67810> [in Russian]
3. Makarova, A. Stenicheskij obraz estrasnogo pevtsa [Pop singer's stage image]. Retrieved from: <https://artanastasia.com.ua/stati/ctsenicheskij-obraz-estradnogo-pevtsa.html> [in Russian]
4. Makshanceva, I. M. (2007) Imidzh kak osnovnoj factor populyarnosti ehstradnogo pevca [Image as the main factor in the popularity of a pop singer]. Socium. Nauka. Kultura. Mistectvo. Retrieved from: <http://intkonf.org/makshantseva-i-m-imidzh-kak-osnovnoy-faktor-populyarnosti-estradnogo-pevtsa/> [in Russian]
5. Mateyuk, O. A. (2012). Uspishnist' osobistosti: sutnist' ta zmist fenomenu [Personality success: the essence and content of the phenomenon]. *Visnik Nacionalnoj akademij Derzhavnoj prikordonnoj sluzhbi Ukraini*. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnadps\\_2012\\_4\\_31](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnadps_2012_4_31) [in Ukrainian]
6. Pochepcov, G. G. (2001). Imidzelogiya [Imageology]. Kiev. Ukraine: Vakler. Retrieved from: <https://studfiles.net/preview/6020515/> [in Russian]

7. Taraborelli, R. (2015). Ya sdela! vse po-svoemu. Biografiya velikogo cheloveka [I did everything my own way. Biography of a great man]. "Ehksmo", 79. [in Russian]
8. Shepel, V. M. (1994). Imidzologiya: sekretyi lichnogo obayaniya [Imageology: secret of personal charm]. Moskva : "Kultura i sport". [in Russian]
9. Shotkin, Yu. (2015). Mezuzah Frenka Sinatryi [Frank Sinatra's Mezuzah]. Retrieved from: <http://evreimir.com/109550/mezuzah-frenka-sinatry/>
10. Meyer, Gerald. Frank Sinatra: The Popular Front and an American Icon. Science & Society. Vol. 66, No. 3. 2002. P. 311–335.

## ЗМІСТ

<b>Олена БАЗАН</b> СІМ'Я ЯК ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧИХ ВЗАЄМИН РОДИНИ ЧЕРКАШИНИХ-ГУБАРЕНКО).....	3
<b>Геннадій ГОЛЯКА</b> ВОЛОДИМИР ЗУБИЦЬКИЙ: УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ.....	10
<b>Інна ДОВЖИНЕЦЬ</b> МУЗИЧНЕ СЕРЕДОВИЩЕ: ОСОБЛИВОСТІ І ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	17
<b>Тетяна КРИВИЦЬКА, Наталія ЦЕЙКО</b> «ШКОЛА ГРИ НА ФОРТЕПІАНО» ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА.....	25
<b>Марія ЛИННИК</b> РОСТИСЛАВ ГЕНІКА: ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНА ТА КОМПОЗИТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ.....	33
<b>Євгенія МОРЄВА</b> КОНЦЕПТ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ МАЗЕПИ У СТВОРЕННІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТА ІМПЕРСЬКО-РОСІЙСЬКОГО МІФІВ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ТА РОЛЬ В ЦЬОМУ ЛІСТА ТА ЧАЙКОВСЬКОГО.....	40
<b>Юлія ОСМАЧКО</b> ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТІВ ДІАСПОРИ США (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ СТ.).....	48
<b>Ірина П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА, Аліна КОРШУНОВА</b> ДОСЛІДЖЕННЯ РОЛІ ТА ФУНКЦІЙ ТОРСУ ЛЮДИНИ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛІЗАЦІЇ.....	57
<b>Віолетта РАДОМСЬКА</b> ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВИЙ ДИЗАЙН ОРГАНІЗАЦІЇ БОГОСЛОВСЬКОЇ ІНФРАСТРУКТУРИ ІНТЕР'ЄРУ Ц. ВОСКРЕСІННЯ ГОСПОДНЬОГО, С. УГЕРСЬКЕ.....	65
<b>Регіна ЧЕРНОВА</b> СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ АРТИСТИЧНОГО ІМІДЖУ ФРЕНКА СІНАТРИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ІМІДЖЕЛОГІЇ.....	72

## CONTENTS

<b><i>Olena BAZAN</i></b> THE FAMILY AS A SOURCE OF INSPIRATION (ON THE EXAMPLE OF CREATIVE RELATIONS OF THE CHERKASHYN-GUBARENKO FAMILY).....	3
<b><i>Hennadii HOLIAKA</i></b> VOLODYMYR ZUBYTSKY: UNIVERSALIZM OF A CREATIVE PERSONALITY.....	10
<b><i>Inna DOVZHYNETS</i></b> MUSICAL ENVIRONMENT: PECULIARITIES AND PROBLEMS OF INVESTIGATION.....	17
<b><i>Tetyana KRYVYTSKA, Nataliya TSEIKO</i></b> “PIANO PLAY SCHOOL” BY OLEKSANDR YAKOVCHUK.....	25
<b><i>Mariia LYNNYK</i></b> ROSTYSLAV HENIKA: PERFORMING-PEDAGOGICAL AND COMPOSING ACTIVITY.....	33
<b><i>Evgeniya MOREVA</i></b> THE CONCEPT OF MAZEPA’S ART IMAGE IN THE CREATION OF EUROPEAN AND IMPERIAL-RUSSIAN MYTHS IN THE MUSIC AND THE ROLE IN THIS LISZT AND TCHAIKOVSKY.....	40
<b><i>Julia OSMACHKO</i></b> WORKS BY UKRAINIAN COMPOSERS IN THE CONCERT AND PERFORMANCE ACTIVITIES OF DIASPORA PIANISTS IN THE UNITED STATES (SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY).....	48
<b><i>Irina PIATNYTSKA-POZDNYAKOVA, Alina KORSHUNOVA</i></b> RESEARCH ON OF THE ROLE AND FUNCTIONS OF THE TORSO IN THE PROCESS OF VOCALIZATION.....	57
<b><i>Violetta RADOMSKA</i></b> SUBJECT-SPATIAL DESIGN OF THE ORGANIZATION OF THEOLOGICAL INFRASTRUCTURE OF THE INTERIOR OF THE CHURCH OF THE RESURRECTION, UHERSKE VILLAGE.....	65
<b><i>Rehina CHERNOVA</i></b> STYLE SIGNS OF FRANK SINATRA’S ARTISTIC IMAGE IN THE CONTEXT OF MODERN IMAGEOLOGY.....	72

# **FINE ART AND CULTURE STUDIES**

Випуск 2

Коректура • Ірина Миколаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Наталія Сергіївна Кузнецова

Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 9,30. Замов. № 0622/230. 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](mailto:mailbox@helvetica.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6424 від 04.10.2018 р.