

Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 6



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);

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

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

Гуцул Іван Андрійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

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

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

Єфіменко Аделіна Геліївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики, 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;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Журнал ухвалено до друку Вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
29 грудня 2022 р., протокол № 5

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 культури і мистецтва (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

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

ISSN 2786-5428 (Print)

ISSN 2786-5436 (Online)

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 786

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-1>

Роман ДИДИК

аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Україна, 82100
ORCID: 0000-0003-1658-2343

Бібліографічний опис статті: Дидик, Р. (2022). Сегменти наукового дискурсу досліджень творчості для баяна-акордеона українських композиторів періоду незалежності. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 3–11, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-1>

СЕГМЕНТИ НАУКОВОГО ДИСКУРСУ ДОСЛІДЖЕНЬ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ БАЯНА-АКОРДЕОНА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Проблематика статті зконцентрована навколо певного аналізу дисертаційних досліджень, у яких предметний пріоритет – творчість українських композиторів-баяністів (акордеоністів) та його розмаїта складова. Таким чином, діяльність українських композиторів знайшла розгорнуте висвітлення у працях М. Булди, А. Голяки, А. Гончарова, Є. Іванова, А. Черноіваненко, Д. Кужжелева, Г. Олексів, Я. Олексіва, А. Нижника, А. Єрмоменка, А. Сташевського, А. Шамігова, Ю. Чумака. У роботах – окреслені жанрові особливості, стереотипи і напрямки класифікації творчості, виокремлені творчі портрети та діяльність представників різних композиторських шкіл (зокрема, В. Власов – Львівської та Одеської; А. Гайденко – Харківської; В. Зубицький – Київської), розкрито затребуваність українських митців українською та міжнародною спільнотою. Проаналізовані дослідження, становлять базову основу феномену і простежують розвиток творчості композиторського наслідування від фольклорної обробки до оригінальної академічної музики у поєднанні з сучасними готово-виборними багато-тембровими інструментами та прийомами гри у співвідношенні до формування виконавської майстерності баяніста-акордеоніста.

Власне, творчість та її різновид, у доробку українських композиторів-баяністів, постає ключовою фазою входження баяна-акордеона у сферу академічних інструментів. Оригінальна музика українських митців (Зубицького, Рунчака, Власова, Олексіва та ін.) визнана та затребувана у світі, і тим самим, постає вагомим чинником інтеграції у міжнародний соціокультурний простір.

Наукові факти говорять про глибину пізнання музики та її вплив на емоційно-психологічний симбіоз, навчально-концертний український баянно-акордеонний репертуар як засіб виховання культури музиканта, репертуарну політику у часі та просторі крізь призму наповненості сучасними композиторськими техніками та виконавськими прийомами, конкурентно-спроможність українських композиторів у гроні світової композиторської індустрії з написання оригінального репертуару для баяна-акордеона.

Ключові слова: творчість, українські композитори, баян, акордеон, дослідження, наука, дисертація.

Roman DYDYK

Postgraduate Student of the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 24 Ivana Franka str., Drohobych, Ukraine, 82100
ORCID: 0000-0003-1658-2343

To cite this article: Dydyk, R. (2022). Segments of the scientific discourse of creativity research for bayan-accordion of Ukrainian composers of the independence period. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 3–11, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-1>

SEGMENTS OF THE SCIENTIFIC DISCOURSE OF CREATIVITY RESEARCH FOR BAYAN-ACCORDION OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE INDEPENDENCE PERIOD

The problem of the article is concentrated around a certain analysis of dissertation studies, in which the subject priority is the work of Ukrainian composers-bayanists (accordionists) and its various components. So, the activity of Ukrainian composers was extensively covered in works M. Bulda, G. Golyaka, A. Goncharov, Ye. Ivanov, A. Chernovianenko, D. Kuzhelev, H. Oleksiv, Y. Oleksiv, A. Nyzhnyk, A. Yeremenko, A. Stashevskiy, A. Shamihov. In the works – outlined genre features, stereotypes and directions of creativity classification, creative portraits and activities of representatives of various composer schools are singled out (in particular, V. Vlasov – from Lviv and Odesa; A. Haydenko – Kharkiv; V. Zubytskyi – Kyiv), the demand for Ukrainian artists in Ukrainian was revealed and the international community. Analyzed studies, constitute the basic basis of the phenomenon and trace the development of the creativity of the composer's imitation from folk processing to the original academic music in combination with modern ready-selectable multi-timbral instruments and techniques of the game in relation to the formation of the performance skill of the bayanist-accordionist.

Actually, creativity and its variety, in the works of Ukrainian bayanist composers, appears as the key phase of the bayan-accordion entry into the field of academic tools. The original music of Ukrainian composers (Zubytskyi, Runchak, Vlasov, Oleksiv, etc.) recognized and in demand in the world, and by the same becomes an important factor of integration in the international socio-cultural space.

Scientific facts speak of the depth of knowledge of music and its influence on emotional and psychological symbiosis, educational-concert Ukrainian bayan-accordion repertoire as a means of educating the musician's culture, repertoire policy in time and space through the prism of being filled with modern compositional techniques and performance methods, competitiveness of Ukrainian composers in the world composition industry from writing an original repertoire for the bayan-accordion.

Key words: *creativity, Ukrainian composers, bayan, accordion, research, science, dissertation.*

Постановка пролеми. Творчість для баяна-акордеона в реаліях сьогодення набуває нового значення як у сфері композиторської техніки, так і виконавської інтерпретації. Гроно українських композиторів-баяністів (акордеоністів) постають творцями оригінального репертуару у різних стилях та жанрах, втілюють власні творчі задуми крізь призму багато-тембровості інструменту, регістрової палітри, виконавсько-технічних можливостей, тощо. Паралельно, українські науковці ведуть постійну роботу щодо систематизації, уніфікації та класифікації репертуару, виконавського та музикознавчого аналізу творів, їх значення та затребуваність у навчально-концертній практиці й еволюційних процесах сьогодення.

Аналіз досліджень. Дослідженню творчості українських композиторів присвячені фундаментальні праці М. Давидова (Давидов, 2010), А. Сташевського (Сташевський, 2004, 2006, 2007), А. Семешка (Семешко, 2004), Д. Кужелева (Кужелєв, 2011), А. Душного (Душний, 2007, 2010), М. Булди та М. Черепанина (Булда & Черепанин, 2008), Л. Понікарової, Вл. Князева та ін., у яких здійснено акцент на творчі рецептори напрацювання баянної музики, класифіковано та уніфіковано творчість за жанрами та виконавсько-інтерпретаційними аспектами, проаналізовано основні вектори напрацювання по окремих композиторах та їх затребуваності культурно-мистецькою спільнотою України.

Довідникова література А. Семешка (Семешко, 2009), аргументовано висвітлює доробок для баяна за роками написання, виданням та певним алфавітним класифікатором і являється *першою* працею даного взірця. Довідник А. Душного та Б. Пица (Душний & Пиц, 2010), унаочнив творчий доробок представників Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва у світлі історії та сьогодення й постав *першою* працею висвітлення діяння регіональної школи та її представників.

2006 року у Дрогобичі, започатковано проведення міжнародної науково-практичної конференції «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя», метою якої стало висвітлення музики для баяна-акордеона й народних інструментів загалом представників української школи. Насупні конференції відбулись у 2011, 2013, 2014, 2015, 2016 роках у рамках міжнародного «Perpetuum mobile» та Всеукраїнського «Візерунки Прикарпаття» конкурсів баяністів-акордеоністів.

Мета статті – спектральний аналіз досліджень у сфері творчості українських композиторів для баяна-акордеона у парадигмі Незалежної України.

Виклад основного матеріалу. Із настанням Незалежності України, постає новий етап творчого напрацювання для баяна, а відтак, і акордеона в Україні. Саме 90-ті роки ХХ ст. починають

історію нового українського, на тлі пострадянського синдрому. Цей період, характеризується написанням музики для баяна композиторів, які розпочали свою творчу діяльність ще з другої половини ХХ століття. Серед них – Віктор Власов, Володимир Зубицький, Володимир Рунчак, Анатолій Гайденко, Ернест Мантулев, Володимира Подгорного, Юрія Шамо та ін.

У другій половині 90-х років починає активізовуватись наукова діяльність. Вперше, обґрунтовується досягнення, уніфікація та доведення існування академічної школи баянно-акордеонного мистецтва в Україні. Саме першопрохідцем у такій царині виступив **Євгеній Іванов**, захисивши дисертацію на тему «Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні» (Іванов, 1995). Обґрунтувавши перспективи доробку, та популяризації української школи, автор робить ацент на її ключових досягненнях у сфері педагогічної концепції та виконавства. Окрема увага зосереджена на композиторському напрацюванні. Він пише: «українська баянна творчість – історико-детермінована частина національної музичної культури; поряд з цим вона посідає чільне місце у розвитку світового акордеонного мистецтва» (Давидов, 2010: 206). Науковець відзначає саме внесок українських баяністів та композиторів у міжнародну комунікацію музичного виконавства.

Продовжив лінію накового осмислення творчості композиторів України науковець **Дмитро Кужелев**. У дисертації автора «Художні тенденції розвитку академічного баяного виконавства у другій половині ХХ століття» (Кужелев, 2002), доведено художнє значення академізації баянного мистецтва в Україні крізь призму творчого напрацювання, виконавського перевтілення та педагогічного індивідууму. Автор наголошує, на доцільності викристалізації стильних та репертуарних тенденцій як пріоритету творчої виконавської логіколізації. Так, «кристалізація основних моделей творчості баяністів є результатом її еволюційного поступу до загальних форм виконавського мислення академічної традиції з її парадигмою музичної інтерпретації» (Кужелев, 2002: 11).

Продовжив ідею своїх попередників **Андрій Сташевський**, який у наукових пошуках на прикладі постаті Володимира Рунчака, обґрунтував «Баянне мистецтво в Україні: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне

втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака» (Сташевський, 2004). Сташевський перший серед українських науковців апелює до розуміння жанровості (жанр концерту, сонати, сюїти, партити) у баянній творчості. Саме на цьому, науковець акцентує ключові тенденції в оригінальній музиці, і тим самим, виводить певну формулу напрацювання українських митців як в радянський період так і з настанням Незалежності України.

Вперше, ґрунтовно досліджується творчість певного композитора, щодо Сташевського – В. Рунчака. Серед характерних рис творчості митця, дослідник називає «образну сферу, жанрові, стильові та композиційні прототипи і атрибути, баянну техніку» (Сташевський, 2004: 18). Проаналізувавши кожну із рис та відзначивши її у творах, Сташевський приходять до висновку, що В. Рунчак «синтезує всі технологічні та композиторські надбання сучасної музики на найвищому професійному рівні та з беззаперечним художнім результатом» (Сташевський, 2004: 18).

Наступне звернення до творчості українських композиторів здійснюють Геннадій Голяка та Анатолій Гончаров (В. Зубицький), Марина Булда та Юрій Чумак (В. Власов), Андрій Єрмоменко (А. Гайденко).

Творчість Володимира Зубицького, вперше дістала наукове обґрунтування у роботі **Анатолія Гончарова** «Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького» (Гончаров, 2006). Автор доводить, що митець на прикладі власної творчості переосмислив фольклор як такий, і тим самим «продемонстрував шлях відродження фольклорного мелосу в «новій» музиці, примноживши це віртуозним, багатограним баянним інструменталізмом і розпочавши воістину революційні зрушення в баянному репертуарі» (Гончаров, 2006: 14–15).

Анатолій Голяка, акцентує увагу на розвитку репертуарних тенденцій на основі виконавської школи. Дослідник, відзначає визнання української баянної школи крізь призму репертуарного наслідування, нового, на фоні традиційного музикування, камернізації та модифікації самого інструменту. Сам престиж школи має змогу проявити себе на конкурсах і стати конкурентноздатним модифікатором її трансформатизації. Саме такі аспекти Голяка унаочнив у роботі «Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного репертуару» (Голяка, 2008).

Відтак, композитор створює музику різних стилів та жанрів, рівноцінно для дітей та дорослих виконавців, для професійної та аматорської аудиторії слухачів. Перманентний зв'язок *репертуар – виконавець – слухач* постає приємливим фактором для Зубицького, адже він через авторське перше виконання доносить масштабність власної музики, її широту та насиченість виконавськими техніками та сучасними прийомами. Тому, такий взаємозв'язок постає «генеруючим вектором композиторської та виконавської діяльності В. Зубицького спрямованого на виведення баяна на провідні позиції сучасної культури» (Голяка, 2008: 16).

Постать композитора Віктора Власова, викликала неабияку зацікавленість у дослідницькому секторі **Марини Булди**, котра присвятила певну частину своєї роботи (підрозділ 3.2. «Стильові засади естрадно-джазової музики Віктора Власова для баяна, акордеона» (Булда, 2007: 14) його постаті у дисертаційному дослідженні. Серед основних критеріїв авторського письма Власова, Булда відзначає наступні: системність у використанні стильових спрямувань із проекцією поступового ускладнення, і водночас, вільного володіння естрадно-джазовою семантикою; ритмічна пульсація, щодо стильового співвідношення, звукоутворення та штрихової палітри; «формування акордеонно-баянної школи як носія професійних музичних традицій, що забезпечує їхню передачу на практиці шляхом створення відповідної моделі та визначених критеріїв естрадно-джазового акордеонно-баянного виконавства» (Булда, 2007: 15).

Юрій Чумак у дослідженні «Творчість Віктора Власова в контексті баянно-акордеонної музики України» (Чумак, 2014) звертається до загального напрацювання митця, у якому чільне місце посідає баян (оригінальна музика, твори для розмаїтих складів ансамблів, кіномузика і т.д.). Окрема увага Чумака, сконцентрована на авангардності у музиці композитора та перфоменсі, останній – Власов активно пропагує у творах нового змісту (для прикладу, розмова між чоловіком та жінкою у творі «Телефонна розмова»). Невід'ємною складовою нової баянної музики Власова, постає опанування засобами сонористики, атональності, полістиїстики, а відтак – політ над часом у створенні нового в жанрі джазових стандартів

та ексцесів. Відтак, згідно визначення Чумака «сутність еволюціонування творчого процесу композитора – у спрямованості на найрізноманітнішу цільову аудиторію та виконавський потенціал, у багатогранності, винахідливості синтезування стильових та виразових засобів, дотепності і доречності новацій, у проектуванні досвіду одних традицій музикування та ужиткових сфер музичного мистецтва на інші» (Чумак, 214: 9).

Андрій Єрмоєнко, свої наукові пошуки зосередив навколо постаті композитора Анатолія Гайденко у дисертаційному дослідженні «Баянна творчість Анатолія Гайденка: естетичні та жанрово-стильові аспекти» (Єрмоєнко, 2019). Дослідник, розробив певну типологію композиторської творчості митця, щодо масштабності творів, композиторської техніки, технічних, виконавських, жанровий та стилістичних ознак. Саме А. Гайденко, вніс певний інтонаційний колорит у фольклорну інтерпретацію власної творчості, заповнивши прогалину новими барвами та інтонаційними зворотами. Творчість митця охоплює напрацювання для сольного інструменту (наприклад, твір на фольклорну тематику «Вербунк» із технічно-виконавським викладом та прозорістю виконавської подачі), ансамблів, творів великої форми, циклічної музики для дітей, тощо. Відтак, творчості митця «притаманний синтез традиційних принципів та новаторських пошуків, який характеризує мистецтво сучасності» (Єрмоєнко, 2019: 17).

Наступний дослідницький спектр, уособлюють праці щодо окремого розв'язання питань у галузі жанровості. Сюди ми відносимо наукові здобутки А. Нижника (у сфері концерту для баяна), Я. Олексіва (у сфері аналізу сюїт та партит для баяна), А. Шамігова (у сфері фольклору та його сучасних технічних трансформацій), Ю. Радка (у сфері баянної сонати), Г. Олексів (у сфері перекладення для баяна).

Андрієм Шаміговим доведено, вплив щодо становлення оригінальної музики на безпосередній її фольклорній основі. Саме фольклор та його різновиди, послужили фактором перевтілення народності спочатку у різновиди варіаційного співвідношення та жанру обробки, а в кінці ХХ століття трансформувались у нове мотивоване фольклорне середовище. Науковець обґрунтовує «Особливості опосередкування

фольклору в оригінальній музиці українських композиторів для баяна соло (фольклорний неоромантизм, неофольклоризм, нова фольклорна хвиля)» (Шамігов, 2011). Автором виокремлено фольклорну мотиваційність у напрямку «фольклорно-інструментальної традиції та загальних музично-фольклорних рис» (Шамігов, 2011: 12). Також, увагу науковця зконцентровано на прояві фольклорного мислення щодо самого стилю та його жанрових різновидів, доміантах розвитку, виразових засобах, і т.д. «в контексті фольклорного романтизму, неостилістик, в умовах стильової гри, стилізації, постмодерному мисленні тощо» (Шамігов, 2011: 13).

Ярославом Олексівим здійснено аналіз жанровості у сюїтних та партитних циклах для баяна українських композиторів. Відтак, у стильовому співвідношенні, партити для баяна композиторів України «демонструють тяжіння до окремих проявів інтонаційного словника бароко, класицизму, романтизму, джазу, року, а в аспекті застосування сучасних технік композиції – сонористики, мінімалізму, кластерної техніки, розширеної тональності, акордики нетерцових структур тощо» (Олексів, 2011: 11). Науковцем вперше, унаочнено класифікатор жанру та стилю модифікації сюїт для баяна (старовинна сюїта, дивертисмент, вільна романтична програмна сюїта, партитний цикл, триптих, сюїта-зошит, дидактичність, сюїти-поєми) із чітковизначеною системою абстракціонування кожного напрямку та різновиду феномену.

Артем Нижник у дисертаційному дослідженні «Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру» (Нижник, 2013), звертається до генези створення даного жанру в українській баянній музиці, його різновидів та моделювань щодо плину часу та стилістичних уподобань. Так, Нижник наголошує: «... в баянних концертах українських композиторів знайшли переломлення характерні ознаки концертного жанру, що утворюють його структурно-семантичний інваріант – діалогічність, гра, солонування» (Нижник, 2013: 14).

Юрій Радко у своєму дослідженні «Стильова еволюція жанру баянної сонати у східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть» (Радко, 2019), унаочнює стильові особливості жанру сонати у баянному мистецтві, звертається до сонатної форми оригінальної музики композиторів України та зарубіжжя, мова якої

уособлює напрацювання даного спрямування із урахуванням форми, еволюції інструментарію, сучасних засобів музичної виразності, штрихової палітри, прийомів гри та перфомену. Автором уточнено концептуальність баянної сонати, яку він подає «як жанр, який сформувався в другій половині ХХ ст. та обумовлений індивідуалізованими особливостями авторської концепції, національної традиції, музичної мови та розвитку конструктивних можливостей баяна ... створює діапазон від звичайних, камерних сонат до симфонізованих» (Радко, 2019: 15).

Галина Олексів, звертаючись до жанру перекладення для баяна у сучасній інспірації, паралельно проводить лінію перекладення баянних творів для акордеона, із урахуванням специфіки інструменту. Так, дослідниця, у світлі історії та теорії перекладень, звертається до сучасного інструментарію, багатого на регістрову амплітуду правої та лівої (інструменти італійських фірм «Bugari», «Pigini», «Borsini», «Pigini», «Scandalli») руки. Новизною постає уніфікація перекладень та їх розподіл на певні групи, котрі співіснують паралельно, хоча із незначними відмінностями щодо оригіналу. Згідно дослідження, до першої групи, науковця «відносить наближені різновиди – перекладення, аранжування, транскрипції, і вважає, що найбільш відповідним до аналізованого жанру є термін перекладення» (Олексів, 2021: 164). Відтак, резонанс другої групи унаочнюють «похідні жанри, в певній мірі віддалені від оригіналу: обробки, вільні транскрипції, варіації, фантазії, тощо» (Олексів, 2021: 164).

Наступним елементом дослідження творчості для баяна українських композиторів постають – виразові засоби (А. Сташевський) та фактура (А. Черноіваненко). Саме ці два надважливих компонента комплементують формулу виконавства та його аспектів самовираження й художньої цінності у сфері формування виконавської майстерності гри на баяні-акордеоні.

У праці **Алли Черноіваненко** «Фактура у виявленні виразальних властивостей баянної музики» (Черноіваненко, 2001), синтезується багатозвучання (баянна речовність (*вимова – Р.Д.*) – за А. Черноіваненко) інструменту з тембральністю, харизматика втілення художнього образу із культурою виконання, поліфункціональність готово-виборного багато-тембрового інструменту у світлі всеосяжної академізації.

Це проявляється у академічній традиції щодо джазового музикування, де авторка відзначає: «розгалужені мануали баяна та його тембро-артикуляційні можливості дозволяють диференціювати джазовий кластер ... а іманентно-первісна театральність джазу органічно накладається на об'єктивні дані концертної посадки баяніста» (Черноіваненко, 2001: 14).

Виразові засоби у баянному мистецтві взяті за основу у фундаментальній праці **Андрія Сташевського** «Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ – перше десятиріччя ХХІ ст.)» (Сташевський, 2014). Уособлюючи чотири складові універсууму музиканта (виконавець, композитор, педагог, науковець), А. Сташевський поступово аналізує можливості баяна як концертного інструмента (діапазон, звукоутворення, темброву забарвленість і т.д.). Він, звертається до універсалізації мовлення інструменту, зі сторони можливостей акустики та звуку, притаманних академічній традиції, в тому числі «рівнопротяжність, силабічність звучання (орган, духові інструменти); звукова гнучкість, філіювання, інтонаційна експресивність (струнно-смічкові); акцентна атакувальність із рівномірним затуханням (рояль); комплекс ударно-шумових прийомів і ефектів (ударні інструменти)» (Сташевський, 2014: 419).

Починаючи від творчості композиторів 20–30-х рр. ХХ ст. і до сьогодні, баяну притаманна фольклорна традиція із поліфонічною протяжністю, яка актуальна і сьогодні, а відтак, трансформується у неофольклоризмі та новій фольклорній хвилі (М. Різоль, В. Подгорний, В. Власов, В. Зубицький). У жанрово-стильову переосмисленні, Сташевським здійснено акцент на тембрально-регістрову систему сучасного баяна-акордеона, доведено значення інтонаційно-ладового полотна хроматичного звукоряду, поліфактурності (для прикладу, варто назвати модифікації: «поліфонічну, багатшарову, пуантилістичну, поліакордову» (Сташевський, 2014: 423)). Дослідник, превалює поліфонічні взірці, акмеологію тематизму, меторитмічні формули, атональні сегменти, тощо, котрі у загальному виконавському спектрі унаочнюють баянну музику крізь призму художньої витонченості та смаку.

Відтак, на думку Сташевського «розвиток оригінальної баянної музики в останні десяти-

ліття, оновлення її ідейно-образного змісту, впровадження нових виражальних засобів і композиційних технік, способів гри й інструментально-технічних прийомів природно позначилося на системі нотації музичного тексту, яка отримала за цей час докорінних змін» (Сташевський, 2014: 427).

Окреме гроно дослідницького феномену, складають праці, котрі висвітлюють діяльність українських композиторів на зламі століть: Володимира Зубицького (С. Карась, А. Сташевський, Г. Голяка, Г. Гончаров, А. Шамігов, Г. Савчин); Віктора Власова (М. Булда, С. Брикайло, В. Янчак, А. Боженський, Ю. Чумак, А. Семешко, М. Черепанин, А. Душний, О. Сергієнко, А. Олексюк та ін.); Володимира Подгорного (А. Єрьоменко, Є. Іванов, А. Семешко, А. Сташевський); Анатолія Білошицького (К. Герасимовська, Д. Кужелев); Володимира Рунчака (А. Сташевський, Д. Кужеев, А. Семешко); Андрія Сташевського (В. Бобанич, А. Василенко, Ю. Дяченко, І. Ященко, Г. Синяньська, Ю. Несвіт, А. Олексюк, І. Собіль, В. Сподаренко, З. Цибульник, Г. Савчин); Ярослава Олексіва (І. Куртий, А. Душний, Р. Кундис, Г. Олексів); Бориса Мирончука (М. Черепанин, З. Остаюк, Б. Коцюрба, А. Сташевський); Анатолія Онуфрієнка (А. Душний, О. Карась, І. Куртий); Валентина Бібіка (С. Карась); Володимира Балака (А. Сташевський, Б. Пиц, Р. Кундис, І. Куртий), Ернеста Мантулева (І. Фрайт, Г. Книш, І. Куртий, В. Шафета, А. Славич, С. Димченко); Анатолія Марценюка (А. Душний, Р. Кундис, В. Шафета); Романа Стахніва (Р. Дидик, А. Душний, В. Марченко, Ю. Ісевич, Ю. Дякунчак); Володимира Салія (Н. Сторонська, В. Мазурик, А. Боженський); Сергія Максимова (А. Душний, В. Шафета), Леоніда Козельчука (Я. Олексів), Віктора Чумака (Ю. Чумак, А. Душний, І. Гордельянов, Г. Савчин, В. Шафета), К. Соколова (В. Шафета) та ін.

Висновки. На основі наукових праць періоду Незалежності України, нами простежино еволюційні процеси дослідження репертуарної політики українських композиторів для баяна-акордеона у процесі становленні національної виконавської школи. Проаналізовані дисертаційні дослідження та спект наукових праць, дає можливість стверджувати – розвиток творчості для баяна-акордеона композиторів України пройшов шлях еволюції від фольклорної

обробки до оригінальної камерної музики, де динамічна амплітуда, стильовий спектр наслідування та входження у русло академічного складова багато-тембровості, діапазон та штрихова й шумо-ударна палітра виразових засобів, середовища інструментів крізь призму композиторського напрацювання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Булда М. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2007. 22 с.
2. Голяка Г. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2008. 20 с.
3. Гончаров А. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2006. 17 с.
4. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник [для вищих та сер. муз. навч. закладів]. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 592 с.
5. Душний А. «Прикарпатський дует баяністів»: творчо-виконавський аспект : навч. пос. Дрогобич : Посвіт, 2007. 88 с.
6. Душний А. Анатолій Онуфрієнко: життя присвячене музиці : монографія / [за заг. ред. Б. Пица]. Дрогобич : Посвіт, 2010. 328 с.
7. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. Дрогобич : Посвіт, 2010. 216 с.
8. Єрмоєнко А. Баянна творчість Анатолія Гайденка: естетичні та жанрово-стильові аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2019. 23 с.
9. Іванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 1995. 16 с.
10. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів : навч. посіб. Львів : СПОЛОМ, 2011. 206 с.
11. Кужелев Д. Художні тенденції розвитку академічного баяного виконавства у другій половині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури». Київ, 2002. 20 с.
12. Нижник А. Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2013. 18 с.
13. Олексів Г. Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний аспекти : дис. ... наук. ступ. док. філософ. : спец. 025 «Музичне мистецтво». Львів, 2021. 205 с.
14. Олексів Я. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2011. 20 с.
15. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.
16. Семешко А. Виктор Власов. Київ : Аско-орpus, 2004. 112 с.
17. Сташевський А. Баянне мистецтво в Україні: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2004. 20 с.
18. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ століть) : монографія. Луганськ : Поліграфресурс, 2007. 159 с.
19. Сташевський А. Володимир Рунчак «Музика про життя...» Аналітичні есе баянної творчості : монографічне дослідження. Луцьк : Волин. обл. друкарня, 2004. 199 с.
20. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. мистецтв і освіти]. Луганськ : Поліграфресурс, 2006. 152 с.
21. Сташевський А. Специфіка виразових засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ – перше десятиріччя ХХІ ст.) : дис. ... доктора мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2014. 473 с.
22. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона: монографія. Івано-Франківськ : Видавництво «Лілея-НВ», 2008. 256 с.
23. Черноіваненко А. Фактура у виявленні виразових властивостей баянної музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2001. 20 с.
24. Чумак Ю. Творчість Віктора Власова в контексті баянно-акордеонної музики України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2014. 20 с.
25. Шамігов А. Особливості опосередкування фольклору в оригінальній музиці українських композиторів для баяна соло (фольклорний неоромантизм, неофольклоризм, нова фольклорна хвиля) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 «Теорія й історія культури». К., 2011. 16 с.

REFERENCES:

1. Bulda, M. (2007). Estradno-dzhazova muzyka v akordeonno-baiannomu mystetstvi Ukrainy druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Pop and jazz music in the accordion-bayan art of Ukraine in the second half of the 20th – beginning of the 21st century: composer’s creativity and performance]: kompozytorska tvorchist i vykonavstvo : avtoref. dys. kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Kharkiv, 2007. 22 s. [in Ukraine].
2. Golyaka, G. (2008). Tvorchist Volodymyra Zubyskoho v konteksti rozvytku suchasnoho baiannoho repertuaru [Creative work by Volodimir Zubitsky in the Context of the Development of Modern Bayan Repertoire] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Kharkiv. 20 s. [in Ukraine].
3. Goncharov, A. (2006). Neofolklorystychni tendentsii u baianni tvorchosti V. Zubyskoho [Neofolklore tendencies in the bayan music composition by V. Zubitsky] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Kyiv. 17 s. [in Ukraine].
4. Davydov M. (2010). Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrainska akademichna shkola) [History of performance on folk instruments (Ukrainian academic school)] : pidruchnyk [dlia vyshchykh ta ser. muz. navch. zakladiv]. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 592 s. [in Ukraine].
5. Dushniy, A. (2007). «Prykarpatskyi duet baianistiv»: tvorcho-vykonavskyi aspekt [«Prykarpattian duet of accordianists»: creative and performing aspect]: navch. pos. Drohobych : Posvit. 88 s. [in Ukraine].
6. Dushniy, A. (2010). Anatolii Onufrienko: zhyttia prysviachene muzytsi [Anatoly Onufrienko: life dedicated to music]: monohrafiia / [za zah. red. B. Pytsa]. Drohobych : Posvit. 328 s. [in Ukraine].
7. Dushniy, A. & Pyts, B. (2010). Lvivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva [Lviv school of bayan and accordion art]: dovidnyk. Drohobych : Posvit. 216 s. [in Ukraine].
8. Yeremenko, A. (2019). Baianna tvorchist Anatoliiia Haidenka: estetychni ta zhanrovo-stylovi aspekty [Bayan creative work of Anatolii Haidenko: aesthetic, genre and stylistic aspects]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Sumy. 23 s. [in Ukraine].
9. Ivanov, Ye. (1995). Akademichne baianno-akordeonne mystetstvo na Ukraini [Academic accordion art in Ukraine] : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Kyiv. 16 s. [in Ukraine].
10. Kuzhelev, D. (2011). Baianna tvorchist ukraïnskykh kompozytoriv [Bayan work of Ukrainian composers] : navch. posib. Lviv : SPOLOM. 206 s. [in Ukraine].
11. Kuzhelev, D. (2002). Khudozhni tendentsii rozvytku akademichnoho baiannoho vykonavstva u druhoi polovyny XX stolittia [The art tendencies of academical bayan performance developing in second half of the XX s.] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.01 «Teoriia i istoriia kultury». Kyiv. 20 s. [in Ukraine].
12. Nyzhnyk, A. (2013). Ukraïnskyi baiannyi kontsert: tendentsii rozvytku zhanru [The Ukrainian bayan concert: tendencies of development of the genre] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Lviv. 18 s. [in Ukraine].
13. Oleksiv, H. (2021). Zhanr perekladennia v suchasnomu baiannomu mystetstvi: istorychni ta analitychni aspekty [Genre of translation in modern accordion art: historical and analytical aspects] : dysert. ... nauk. stup. dok. filosof. : spets. 025 «Muzychne mystetstvo». Lviv. 205 s. [in Ukraine].
14. Oleksiv, Y. (2011). Retseptsiia zhanriv siuity i partyty v ukraïnskii baianni muzytsi druhoi polovyny XX stolittia [Reception genres suites and partitas in Ukrainian bayan music of the second half of the twentieth century] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Lviv. 20 s. [in Ukraine].
15. Semeshko, A. (2009). Baianno-akordeonne mystetstvo Ukrainy na zlami XX–XXI stolit [Bayan-accordion art of Ukraine at the turn of the XX–XXI centuries] : dovidnyk. Ternopil : Navchalna knyha – Bohdan. 244 s. [in Ukraine].
16. Semeshko, A. (2004). Viktor Vlasov [Viktor Vlasov]. Kyiv : Acco-opus. 112 s. [in Ukraine].
17. Stashevskiy, A. (2004). Baianne mystetstvo v Ukraini: tendentsii rozvytku oryhinalnoi muzyky ta individualne vtillennia zhanrovo-stylovoho aspektu u tvorchosti Volodymyra Runchaka [The accordion art of Ukraine: tendencies of the development of the original music and the individual embodiment of a genre-stylistic aspect in the creative activity of Volodymyr Runchak] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Kyiv. 20 s. [in Ukraine].
18. Stashevskiy, A. (2007). Velyki zhanry v ukraïnskii muzytsi dlia baiana ta akordeona (tendentsii rozvytku v ostanni chverti XX ta na pochatku XXI stolit) [Major genres in Ukrainian music for bayan and accordion (development trends in the last quarter of the 20th and the beginning of the 21st centuries)] : monohrafiia. Luhansk: Polihrafresurs. 159 s. [in Ukraine].
19. Stashevskiy, A. (2004). Volodymyr Runchak «Muzyka pro zhyttia...» Analitychni ese baiannoi tvorchosti [Volodymyr Runchak «Music about life...» Analytical essays of accordion creativity] : monohrafichne doslidzhennia. Luts'k : Volyn. obl. drukarnia. 199 s. [in Ukraine].
20. Stashevskiy, A. (2006). Narysy z istorii ukraïnskoi muzyky dlia baiana [Essays on the History of Ukrainian Music for Bayan] : navch. posib. dlia stud. vyshch. navch. zakl. mystetstv i osvity. Luhansk : Polihrafresurs. 152 s. [in Ukraine].
21. Stashevskiy, A. (2014). Spetsyfika vyrazhalnykh zasobiv v ukraïnskii muzytsi dlia baiana (ostannia chvert XX – pershe desiatyrichchia XXI st.) [Specificity of expressive means in Ukrainian accordion music (last quarter of the 20th –

first decade of the 21st century)] : dys. ... doktora mystetstvoznav. : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Kyiv. 473 s. [in Ukraine].

22. Cherepanyn, M. & Bulda M. (2008). Estradnyi olimp akordeona [Pop accordion Olympus] : monohrafiia. Ivano-Frankivsk : Vydavnytstvo «Lileia-NV», 2008. 256 s. [in Ukraine].

23. Chernovianenko, A. (2001). *Faktura u vyjavlenni vyrazhalnykh vlastyvostei baiannoi muzyky* [Texture in exposing specific features of expressiveness in accordion music] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Odesa, 2001. 20 s. [in Ukraine].

24. Chumak, Y. (2014). *Tvorchist Viktora Vlasova v konteksti baianno-akordeonnoi muzyky Ukrainy* [Creativity Victor Vlasov context bayan and accordion music of Ukraine] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. : spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Odesa, 2014. 20 s. [in Ukraine].

25. Shamihov, A. (2011). *Osoblyvosti oposeredkuvannia folkloru v oryhinalnii muzytsi ukrainskykh kompozytoriv dlia baiana solo (folklornyi neoromantizm, neofolklorizm, nova folklorna khvyliia)* [Features perception of folklore in the original music of Ukrainian composers for solo bayan (folklore neoromantizm, neofolklorizm, new wave folk)] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. : spets. 26.00.01 «Teoriia y istoriia kultury». Kyiv, 2011. 16 s. [in Ukraine].

УДК 782.9:792.97+792.97.027.4(477.54)
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-2>

Катерина ПАЛАЧОВА

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-9662-8721

Бібліографічний опис статті: Палачова, К. (2022). Музыка у Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва: історіографічний та феноменологічний аспекти. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 12–21, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-2>

МУЗИКА У ХАРКІВСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ТЕАТРИ ЛЯЛЬОК ІМЕНІ В. А. АФАНАСЬЄВА: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ТА ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

Актуальність теми зумовлена відсутністю в сучасному музикознавстві спеціальних наукових досліджень, присвячених музиці у театрі ляльок, та розкривається через затребуваність дослідження й увиразнення ролі музики, що становить невід'ємну складову лялькової вистави як художньої цілісності. Метою наукової статті є виявлення специфіки функціонування музики у виставах Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва в історичному дискурсі; в тому числі – на конкретному прикладі виявити роль музики у новітній постановці театру. Методологія дослідження заснована на поєднанні історичного, структурно-функціонального, семантичного, жанрово-стилістичного, системного підходів. Вперше у науковій практиці здійснено історичний огляд репертуару Харківського театру ляльок саме з точки зору функціонування музики у його виставах. Виявлено, що від початку своєї історії театр був і є носієм традицій співпраці режисерів із композиторами Харківської школи, і, водночас, – платформою для творчих пошуків та експериментів, які вивели театр на новий рівень на початку XXI століття. Новітній період історії театру (з 2007 року до сьогодення) пов'язаний з виставами головної режисерки Оксани Дмитрієвої і відзначений принциповим підходом до процесу музичного оформлення вистави: музика постає невід'ємною ваговою складовою загальносценічного дійства та носієм семантичних кодів до осмислення художньої ідеї вистави. На прикладі аналізу музичного рішення новітньої постановки Харківського театру ляльок визначено ті ключові компоненти, які формують звуковий образ вистави: це система музичних характеристик персонажів, вибір музичних тембрів як носіїв певної семантики, звуки-шуми, які виконують звукообразжальну функцію. Досвід функціонування музики у виставах у Харківському театрі ляльок засвідчує роль композитора, який є повноправним учасником постановочного процесу разом із режисером і художником.

Ключові слова: композиторська творчість, музика в театрі, композиторська школа, традиції та новації, музичне рішення вистави, звуковий образ вистави, темброва семантика.

Kateryna PALACHOVA

postgraduate student of the Department of Interpretology and Music Analysis at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0001-9662-8721

To cite this article: Palachova, K. (2022). Muzyka u Kharkivskomu derzhavnomu akademichnomu teatri lialok imeni V. A. Afanasieva: istoriografichnyi ta fenomenologichnyi aspekty. [Music in Kharkiv State Academic Puppet Theater named after V. A. Afanasiev: historiographical and phenomenological aspects]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 12–21, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-2>

MUSIC IN KHARKIV STATE ACADEMIC PUPPET THEATER NAMED AFTER V. A. AFANASIEV: HISTORIOGRAPHICAL AND PHENOMENOLOGICAL ASPECTS

The purpose of the study is to reveal the specifics of the music functioning in the performances of the Kharkiv State Academic Puppet Theater named after V. A. Afanasiev in the historical discourse, and to reveal the role of music in the newest performances of the Theater using a specific example. The relevance of the research topic is due to the lack

of special scientific research devoted to music in the puppet theater in modern musicology, and is revealed due to the demand for research and expression of the role of music, which is an integral component of a puppet show as an artistic integrity. Research methods: historical, structural-functional, semantic, genre-stylistic, systemic. For the first time in scientific practice, a historical review of the repertoire of the Kharkiv Puppet Theater was carried out precisely from the point of view of the functioning of music in its performances. It was revealed that from the beginning of its history, the Theater was and is the bearer of the traditions of cooperation between directors and composers of the Kharkiv School, and, at the same time, a platform for creative searches and experiments that brought the Theater to a new level at the beginning of the 21st century. The most recent period of the Theater's history (from 2007 to the present) is associated with the performances of the main director Oksana Dmitrieva and is marked by a principled approach to the process of musical design of the play: music appears as an integral and important component of the general stage action and a carrier of semantic codes for understanding the artistic idea of the performance. Using the analysis example of the musical solution of the Kharkiv Puppet Theater's newest performance, the key components that form the sound image of the performance are determined: this is a system of musical characteristics of the characters, the choice of musical timbres as carriers of certain semantics, sounds-noises that perform a sound-imaging function. The experience of the music functioning in Kharkiv Puppet Theater's performances attests to the role of the composer, who is a full participant in the production process together with the director and the artist.

Key words: *composer's work, music in the theater, composer's school, traditions and innovations, musical solution of the performance, sound image of the performance, timbral semantics.*

Сучасний театр – це театр
режисера і композитора.

Леся Курбас

Актуальність проблеми. Мистецтво театру ляльок знаходиться у тісному взаємозв'язку з музикою як універсальним засобом увиразнення руху об'єктів на сцені (тобто їх анімування – «одушевлення», «одухотворення»). У всі часи існування театру ляльок музика була і залишається важливою складовою театральної драматургії та засобом комунікації з глядачем. Процеси, що відбувалися в театрі ляльок протягом багатоголіткового історичного розвитку цього виду сценічного мистецтва, у ХХІ столітті вивели на новий рівень функціонування музики у ньому. Харківський державний академічний театр ляльок імені В. А. Афанас'єва є носієм культурних традицій та новаторських пошуків, які тривали та тривають в українському театрі упродовж ХХ – початку ХХІ століть. Музика у виставах театру є вагомим складовою сценічного дійства. Отже, актуальність проблеми, обумовлена сучасним станом науки та мистецької практики, розкривається через затребуваність дослідження й увиразнення ролі музики, що становить невід'ємну складову лялькової вистави як художньої цілісності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музика у виставі як художній феномен знаходиться на перетині дослідницьких інтересів двох галузей мистецтвознавчої науки – театрознавства та музикознавства. У статті ми зосередимо прицільну увагу саме на музикознавчому дискурсі предмету дослідження. У ХХІ столітті з'являються новітні праці, які окреслю-

ють актуальні питання еволюції та функціонування музики як невід'ємної складової вистави. Серед них відзначимо працю Галини Фількевич «Музика в драматичному театрі», вперше видану у 1998 році, а згодом переплановану й доповнену у 2004 (Фількевич, 2004). Також ряд досліджень музикознавиці містить збірник «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття». У статті «Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії» Г. Фількевич досліджує історію розвитку українського професійного театру, а саме – театру корифеїв кін. ХІХ–ХХ століть (Фількевич, 2006). Авторка обґрунтовує твердження про те, що від самого початку український професійний театр формувався як музично-драматичний, оскільки музика завжди була його важливим компонентом, будучи закладеною в драматургії вистав корифеїв. У статті «Музичний простір вистав Леся Курбаса» (у співавторстві з Яною Леоненко) Г. Фількевич висвітлює засади співпраці з театром Курбаса композиторів М. Вериківського, П. Козицького, Ю. Мейтуса (Фількевич, 2006). Відомо, що музика посідала визначне місце у мистецькому світогляді режисера та була важливою складовою усіх його новаторських експериментів. У науковій розвідці «Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини ХХ століття» дослідниця узагальнює засади функціонування музики у виставі на основі огляду значного обсягу театрального доробку українських композиторів у його історичній динаміці від 1950-х до 1990-х років (Фількевич, 2006).

Актуальною для нашого дослідження стала дисертація Михайла Ужинського «Сценофонія

як культурно-мистецький феномен» (Ужинський, 2021). Автор розглядає зміст понять «звуковий образ вистави», «музичне оформлення вистави», «звукове рішення вистави» та «музично-звукова концепція вистави» та наголошує на тому, що остання дефініція є найширшою за змістом, оскільки вона «синтезує звукові образи у їх єдності та підпорядкованості загальній драматургії театральної вистави» (Ужинський, 2021, с. 9). Дослідник доводить, що музично-звукова концепція вистави як її невід’ємна складова еволюціонує, а у ХХ столітті – радикально трансформується внаслідок науково-технічного прогресу. У зв’язку з цим дослідник актуалізує термін «сценофонія», запропонований Г. Фількевич.

Однією з найгрунтовніших праць, яка певною мірою узагальнює попередні наукові пошуки дослідників проблеми музики у театрі, є дисертаційне дослідження Олесі Білас (Білас, 2018). У праці авторка на ряді прикладів розглядає категорію індивідуального композиторського стилю та його специфіку у сфері музики для театру. Дослідниця виокремлює та типологізує універсальні закономірності музично-сценічної творчості, визначає її стильову своєрідність з урахуванням внутрішньої структури і системи виразовості драматичного театру та музики.

На сьогодні нами не віднайдено наукових праць, зосереджених на дослідженні музики у виставах театру ляльок в обраному науковому вимірі.

Мета наукової статті – охарактеризувати специфіку функціонування музики у виставах Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва від його заснування у 1930-х роках до тепер, а також на конкретному прикладі («Стійкий олов’яний солдатик», 2019) виявити роль музики у новітній постановці вистави театру.

Виклад основного матеріалу дослідження. В контексті історичного розвитку мистецтва театру ляльок завжди було пов’язане з музикою. В роботі з лялькою артисти-ляльководи часто звертаються до образу музичного інструмента, асоціюючи маніпулювання лялькою з грою на струнному інструменті. У традиційних східних театрах ляльок (китайському, японському, індійському, індонезійському) музиканти сиділи поруч з лялькарем, який одночасно виконував також функції диригента та співака. Українська

барокова традиція лялькового вертепу, яка бере витоки у ХVII столітті, також пов’язана з музикою: театральне дійство за участі архетипічних персонажів супроводжувалося співом колядок. У ХVIII–ХІХ століттях народну лялькову виставу про Петрушку обов’язково мав представляти творчий тандем лялькаря та музиканта-катеринщика, який стояв перед ширмою та виголошував текст від автора.

У ХХ столітті, завдяки появі та розширенню технічних можливостей звукозапису, театр ляльок вже не потребує безпосередньої участі музикантів у виставі. Але, з іншого боку, змінюється й сценічний простір лялькового театру, однак у ХХ столітті музиканти-виконавці вже можуть активно діяти на сцені, навіть стаючи головними героями вистави. Музичні інструменти набувають функцій ляльок, бо, так само, як і ляльки, можуть рухатися та звучати. Так у виставі «Гамлет» Харківського державного академічного театру ляльок (2018 рік, режисерка Оксана Дмитрієва) одним з ключових символів є образ флейти, з якою асоціює себе головний герой у епізоді розмови з Розенкранцем та Гільденстерном. У пролозі вистави на сцені з’являються дві чорні жіночі постаті з металевими тростинами, тримаючи їх як поперечні флейти, – це символічні образи долі, які супроводжують Гамлета протягом усієї вистави. У ключових моментах сюжету бутафорські флейти в руках у вісниць долі «перетворюються» на справжні та починають звучати. Саме такий символічний інструмент обраний не випадково – адже, на думку провідного дослідника та представника харківської лялькової школи О. Рубинського, важливий акцент у виставі зроблено не на ключовому монолозі «Бути чи не бути», а на словах Гамлета: «Бачите, за яке ніщо ви мене маєте! Хочете грати на мені. Удаєте, що знаєте мої струни, хочете вирвати з мене найпотемнішу тасмницю, хочете збагнути мене від найнижчої до найвищої ноти мого діапазону, а он у цьому невеличкому інструменті стільки чудової музики, а проте ви не спроможні зробити так, щоб він заговорив. Невже ви, в біса, думаете, що на мені легше заграти, ніж на дудці? Назвіть мене, яким хочете інструментом, ви можете мене розстроїти, але ніколи не заграєте» (Шекспір, 1960, с. 85).

Як відомо, у роботі над музичним оформленням вистави (під яким ми розуміємо процес

створення вистави як певного синкретичного дійства) існує два підходи: перший – із залученням збірної музики, складеної з різних музичних номерів одного або різних композиторів; другий – із авторською музикою, створеною у співпраці режисера та композитора. Даний підхід не потребує підбору музичного матеріалу, який вже існує поза контекстом вистави, і дозволяє досягти цілісного рішення, у якому аудіальна складова співіснує у максимально органічному зв'язку з візуальною та вербальною.

Значимо, що в історії Харківського театру ляльок (яка бере свій початок від 30-х років минулого століття) над музичним оформленням вистав працювали такі знані представники Харківської композиторської школи, як Марк Кармінський (1930–1995), Дмитро Клебанов (1907–1987), Григорій Фінаровський (1906–1979), Віталій Губаренко (1934–2000), Ігор Ковач (1924–2003), Валентин Бібік (1940–2003), Валентина Дроб'язгіна (1947–2017), Ігор Гайденко (нар. 1961) та ін. До роботи над новими постановками у театрі часто залучалися молоді композитори – випускники Харківської консерваторії.

Спираючись на результати кропіткої пошукової роботи з архівними матеріалами театру, спробуємо в історико-еволюційному вимірі простежити процес співпраці провідних харківських композиторів із театром, який упродовж свого існування є творчою платформою та експериментальною лабораторією для митців.

З моменту відкриття театру в 1939 році музику до більшості вистав репертуару було створено українським композитором німецького походження Оттомаром Берндтом (1896–1941) – випускником Харківського музично-драматичного інституту по класу фортепіано та композиції (деякий час навчався у С. Богатирьова). Окрім роботи над театральною музикою, О. Берндт займався педагогічною, концертною, редакторською та суспільною діяльністю (був одним із засновників Харківської асоціації пролетарських музикантів). У 1941 році був репресований як етнічний німець.

У роки другої світової війни театр знаходився в евакуації, однак постановочний процес продовжувався. В 1941 році відбулася прем'єра вистави «Чарівна лампа Аладдіна» за п'єсою Н. Гернет. Орієнтиром для постановки була однойменна вистава Державного академічного Центрального театру ляльок у режисурі

Сергія Образцова (Москва, 1940 рік). Однак для постановки вистави Харківського театру ляльок музику написав Дмитро Клебанов (1907–1987) – відомий український композитор, випускник Харківського музично-драматичного інституту (клас композиції С. Богатирьова), на той час уже доцент консерваторії. У подальшому Д. Клебанов продовжуватиме співпрацю з Харківським театром ляльок аж до 1970-х років і створить музику до таких вистав, як «Червоненька квіточка» (1949), «Алі-баба» (1949), «Коник-горбоконики» (1953), «Томмі і Джонні» (1953), «Ілля Муромець» (1955), «Король-олень» (1957), «Індонезійська казка» (1961), «Четвертий хребець» (1963), «Чарівна Галатея» (1972).

Значна частина репертуару Харківського театру ляльок пов'язана з ім'ям Григорія Фінаровського (1906–1979) – також випускника Харківського музично-драматичного інституту, класу композиції С. Богатирьова. Починаючи від 1940 року та упродовж усього свого життя Г. Фінаровський створював музику до вистав театру: загалом в репертуарі 40–70-х років ХХ століття налічувалося близько 25 вистав з його музикою.

Протягом 1946–1980 років у Харківському театрі ляльок працював Георгій Стефанов (1910–1984), якому належала пріоритетна роль у відродженні театру в повоєнні роки та формуванні харківської школи лялькарів, у 50–60-ті роки минулого століття. Попри те, що Г. Стефанов не мав вищої професійної освіти, у театрі розкрилися його таланти як універсальної особистості – актора, режисера, драматурга і композитора. Г. Стефанов створив музику до дванадцяти постановок театру.

У 1955 році відбулася перша в Україні прем'єра лялькової постановки для дорослого глядача на професійній театральній сцені – «Чортів млин» за п'єсою Ісидора Штока (за мотивами твору чеського письменника Яна Дрди). Ця вистава унікальна не тільки як перша постановка для дорослих в Україні, але і як «довгожитель» у ляльковому середовищі: вона пережила декілька реставрацій з моменту своєї появи і не сходить зі сцени вже понад 65 років, користуючись незмінним успіхом у глядача. Історія створення вистави бере початок від 1953 року, коли у Центральному театрі ляльок в Москві «Чортів млин» був поставлений режисером С. Образцовим. Музика до нього була

створена радянським композитором Нікітою Богословським. За режисерським задумом інтонаційною основою музичної партитури вистави стали чеські народні пісні. Музичне оформлення вистави має чітку номерну структуру, яка включає музичні характеристики кожного з персонажів, втілені у їхніх піснях. Окрім того, власну інструментальну тему має також і сам Чортів Млин, який постає у виставі незмінним свідком усіх подій. Його головний лейтмотив звучить перед кожною новою сценою під час зміни декорацій, у такий спосіб цементуючи структуру музичного рішення у єдину композицію за принципом рондальності.

За спогадами артистів театру, в 1970-х роках у виставі «Чортів млин» був задіяний ансамбль музикантів, які виконували музичні номери за ширмою під час вистави. Згодом, у 1990-х роках, артист театру, композитор-аматор Геннадій Гуріненко, використовуючи клавір та партії музичних номерів, що збереглися, здійснив аранжування музики до вистави, записавши фонограму у співпраці зі звукорежисером театру – Андрієм Золотухіним, сином видатного харківського композитора Володимира Золотухіна (1936–2010). Слід зазначити, що сам Андрій Володимирович здійснив музичне оформлення деяких вистав театру зі збірною музикою, серед яких «Хлопчик-мізинчик» (режисер Є. Гімельфарб), «Король Лір» (режисерка О. Дмитрієва), «Снігуронька» (режисер І. Мірошніченко).

Харківський театр ляльок на всіх етапах свого розвитку завжди вирізнявся прагненням до експерименту, пошуком нових сценічних рішень. Одним з найвизначніших творчих експериментів в історії українського театру ляльок стала ідея поставити на професійній сцені Вертеп. Цей традиційний вид народного театру був викорінений радянською владою у зв'язку з гоніннями на будь-які прояви релігійності. Останнє звернення до цього українського різновиду різдвяних дійств в історії професійного театру початку ХХ століття належить Л. Курбасу, який вирішив сюжет засобами виразності драматичної естетики. Значимість вертепу в історії України неможливо переоцінити, оскільки це найстаровинніша форма лялькового мистецтва на наших землях. Сьогодні вертеп вважається традиційною фольклорною формою театру ляльок, і звернення до нього сучасних режисерів є поширеним явищем – однак в 70-х

роках ХХ століття постановка лялькового дійства з живою музикою на різдвяний сюжет стала визначною подією. Вистава «Український вертеп» 1975 року репрезентувала українське музично-театральне мистецтво на багатьох міжнародних фестивалях. Режисуру здійснив випускник кафедри режисури театру ляльок Харківського інституту мистецтв Олександр Олександрович Інюточкін – сьогодні завідувач кафедри майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ імені І. П. Котляревського.

70–80-ті роки ХХ століття в історії Харківського театру ляльок відзначилися великим розмаїттям репертуару, що, в свою чергу, стало результатом творчої співпраці багатьох режисерів, художників та композиторів. Серед знамих авторів можна назвати Ігоря Ковача (1924 – 2003) та його учнів різних поколінь: В. Іванова, Б. Кисельова, Г. Фролова, К. Шуаєва, Ю. Грицун. Також музику до вистав у різні роки створювали В. Губаренко, М. Кармінський, В. Бібік, М. Шух, В. Дроб'язгіна, А. Гайденко, Т. Кравцов, Ю. Алжнев.

З 1990-х років починає свою плідну співпрацю з театром ляльок Ігор Гайденко (нар. 1961) – випускник Харківського інституту мистецтв, класу композиції Володимира Золотухіна. У творчому доробку І. Гайденка саме театральна музика складає значний обсяг творів – це понад 50 робіт в театрах України та поза її межами. В репертуарі Харківського театру ляльок налічується десять постановок з музикою І. Гайденка, створеною в тандемі з режисерами Олегом Трусовим та Олегом Русовим. Сьогодні з цього доробку на сцені продовжують іти вистави «Скотарня» та «Кицьчин дім». Творчі та наукові інтереси митця зосереджені на електронній музиці, створюваній комп'ютерними засобами (зокрема, його дисертація присвячена ролі музичних комп'ютерних технологій в сучасній композиторській практиці). Ця спрямованість композиторських зацікавлень відображається й у театральній музиці І. Гайденка.

Музичне оформлення сучасних вистав Харківського театру ляльок вирізняється новаторським підходом. Це пов'язано з початком етапу новітньої історії театру, про який у своїй монографії зазначає представник харківської лялькової школи Олексій Рубинський: «з 2007 року почнеться новий етап сучасної історії, в якому синтезується весь попередній досвід і розкриваються абсолютно нові й несподівані грані,

які визначили Новий театр, який тепер називається – «театр Дмитрієвої»» (Рубинский, 2018, с. 233). Справді, серед прикметних рис унікального авторського стилю головної режисерки Харківського театру ляльок Оксани Дмитрієвої можемо відзначити надзвичайно уважне та вимогливе ставлення до музичного оформлення вистави. Намагаючись досягти повного злиття візуальної, вербальної та аудіальної складових, режисерка звертає увагу на те, щоб музична стилістика знаходилася у нероздільній єдності з усіма елементами сценічного дійства.

Цілісність музичного оформлення вистав О. Дмитрієвої втілюється у її зверненні в межах однієї вистави до музики одного автора. Зокрема це такі композитори ХХ та ХХІ століть, як: Альфред Шнітке (у виставі «Одруження»), Гія Канчелі (у виставах «Дюймовочка» та «Їжачок з туману»), Філіп Гласс (у виставі «Казанова»), Фолькер Бельгерманн (у виставі «Гамлет»), Елені Караіндру (у виставах «Прості історії Антона Чехова» та «Діти райка»). Примітно, що у творчому доробку всіх вищезгаданих авторів театральна музика посідає важливе місце.

Спробуємо на конкретному прикладі здійсненого аналізу сучасного досвіду творчої співпраці режисера і композитора у Харківському театрі ляльок окреслити функціонування авторської музики у новітній постановці. Дослідницькою стратегією аналізу було обрано обґрунтування звукового образу вистави «Стійкий олов'яний солдатик» за казкою Г. Х. Андерсена. Прем'єра вистави відбулась у жовтні 2019 року і підготовлена постановочною групою у складі режисерки Оксани Дмитрієвої, художниці Наталії Денисової та композиторки Катерини Палачової.

Ми орієнтуємося на визначення поняття «звуковий образ» як складової загальносценічного образу вистави (за концепцією Г. Фількевич). Дослідниця визначає звуковий образ як «звукове середовище вистави (живе слово, музика і шуми) з усім багатством його якостей» (Фількевич, 2004, с. 48). У дисертації іншої дослідниці, Н. Рябухи, авторки онто-сонологічної концепції звукового образу світу, зазначено, що звуковий образ відображає звукообразне мислення композитора, яке конкретизує «образно-інтонаційну ідею та логіко-конструктивну основу музичного твору» (Рябуха, 2017, с. 12).

За Г. Фількевич, звуковий образ вистави втілюється у акустичному комплексі, що включає мову акторів, музику (живу та в аудіозаписі), різноманітні шуми та методи створення спеціальних звукових ефектів (реверберації, транспонування звукових частот, панорамування звуку тощо). У такому аспекті щодо звукового рішення вистави доречним вбачається застосувати поняття «сценофонія вистави» (термін Г. Фількевич).

У кожній своїй виставі О. Дмитрієва створює авторську концепцію драматургії, у якій інтерпретує літературне першоджерело відповідно до власного задуму, «вступає в діалог з автором літературного твору» (за її власним висловлюванням). Так, на прикладі даної вистави, у сюжеті казки Г. Х. Андерсена режисерка кардинально змінює розв'язку: коли Балеринка і Солдатик потрапляють у палаючий камін, іграшки моляться про їхній порятунок: «Добрий Бог, зроби так, щоб сталося диво!» звертаються вони, – і диво справді відбувається. Зазначимо, що звернення до молитви є втіленням християнської парадигми, яка пронизує творчість Г. Х. Андерсена. Зокрема тому не є випадковою жанрова дефініція «дивовижна історія» (за авторським визначенням режисерки), що постає своєрідним ключем і семантичним «кодом» до осмислення художньої концепції вистави.

Однією з прикметних ознак постановки є чітке розмежування живого та лялькового планів вистави. Так, сюжет казки розгортається у просторі дитячої кімнати, центральним елементом якого є старовинна шафа з ляльками на полицях. Ця дерев'яна двоярусна шафа викликає асоціації з традиційною двоповерховою вертепною скринєю (що також апелює до Дива як ключового знаку вистави). Актори живого плану виконують ролі казкарів Клумпе, Думпе, Іведе, Ківеде – оповідачів казки та, водночас, сторонніх спостерігачів, які співпереживають головним героям.

Для створення звукового образу, який підкреслює камерну атмосферу вистави, композиторкою обраний відносно невеликий інструментальний склад: флейта, кларнет, труба, арфа, струнні, фортепіано, клавесин, марімба, металофон, малий барабан. Вибір інструментів обумовлений тембровою семантикою: так, наприклад, тембр флейти увиразнює тендітність та вразливість лялькових персонажів,

піцикато струнних підкреслює болісні переживання головного героя Солдатика, труба та малий барабан невід’ємно пов’язані з образом іграшкових солдатиків.

Значущим звуковим пластом у сценофонії вистави постають різноманітні звуки-шуми, залучені композиторкою у фонограмі з метою увиразнення лялькових сцен. Охарактеризуємо їх з точки зору їхньої функції у виставі та семантичної обумовленості.

1) звуки механізмів:

– завод годинника як знак переходу від живого до лялькового плану,

– цокання годинників у темі Казкарів,

– звук вивільненої пружини у сценах з Тролем;

2) «атмосферні» звуки:

– гул підводної глибини та звуки важкого дихання у сцені з рибою,

– звук крапель, що передає відчуття сирості у сцені з Пацюком,

– грюкіт дерев’яних колес у сцені на бруківці,

– потріскування вогнища у каміні у фіналі, постріли іграшкових гармат.

Робота над звуковим образом вистави – це втілення задуму музично-шумового рішення режисером у співпраці з композитором (Фількевич, 2004, с. 63). Відповідно до драматургії вистави композиторкою обраний мішаний вид побудови музично-шумового рішення: його сутність полягає у наявності кількох ключових лейтмотивів та ряду музичних тем-номерів. Таким чином, у музичному рішенні вистави поєднані номерна та наскрізна структура.

У виставі «Стійкий олов’яний солдатик» співіснують дві головні музичні теми – Солдатика та Балеринки, які з’являються упродовж вистави у різних сюжетних обставинах. У зав’язці дії вистави обидві теми експонуються у Піснях головних героїв, утворюючи як їхні музичні символи. Цим Пісням притаманні ознаки жанрів, безпосередньо асоційованих з персонажами: у Солдатика це марш, у Балеринки – вальс. Примітно, що в основі обох тем закладена спільна інтонація – низхідна секунда+терція (див. нотний приклад 1).

Нотний приклад 1

Пісня Солдатика

2
В си нім чо-біт-ку струн-ко у кут-ку під тво-ім ві-
6
ко-неч-ком сто-ю. Бу-ка не страш-ний, стій, сол-да- те, стій, пам'я-тай лиш
10
про-лю бов сво-ю.

Пісня Балеринки

Тіль-ки та-нець, та-нець, та-нець, ось у - се, що є в ме - ні. Від-би
6
вай, дзер-каль ний гля-нець, сріб не дно ча-рів-них снів.

Таким чином, визначено, що ці теми мають спільні інтонаційні витоки і можна мислити їх як єдине ціле. Зазначимо, що ця інтонаційна єдність музично-семантичних характеристик двох головних героїв початково не була композиторським задумом, однак таке, начебто, випадкове співпадіння, усвідомлене самою композиторкою в процесі автоаналізу, є вочевидь проявом логіко-конструктивного композиторського мислення.

Тема головного героя (Солдатика) звучить у більшості сцен у найрізноманітніших варіантах, фактично цементуючи і вибудовуючи музичну драматургію.

Принагідно вкажемо, що другорядні персонажі також мають музично-семантичні характеристики, які втілені зокрема в їх піснях, та слугують контрастом до тем головних героїв.

– Тема солдатиків, інтонаційно та ритмічно пов'язана з жанром військового маршу (див. нотний приклад 2);

– тема Пацюка – підкреслено спрощена мелодія з акомпанементом, виразно шлягерного забарвлення (нотний приклад 3);

– тема Троля, в основу якої покладено ламану мелодичну лінію, побудовану на тритонових та хроматичних інтонаціях (нотний приклад 4);

Принагідно вкажемо, що в основу інструментальної складової «Пісні Троля» покладено серію з епізоду Концерту для скрипки з оркестром К. Палачової (нотний приклад 5).

Даний факт є свідченням того, що автоцитирування у композиторській творчості є поширеним явищем, зокрема використання композито-

Нотний приклад 2

♩ = 120

2

Гей, сол-да-те, ну-мо в путь по сві-ту, хай до-ро-га в да-ле-

6

чнь і - де. Всіх нас з од-ні - є - ї лож-ки ли-то, ю-ний ко-ман-дир нас по-ве

10

де. Гри-ма-ють гар-ма-ти, баг-не-ти в ру-ках. В ко-ро-боч-ці сол-да-ти, за

14

де-ше-во сол-да-ти, це іг-раш-ка та-ка, це іг-раш-ка та-ка.

Нотний приклад 3

Звід-кіль у-з'яв-ся, хто та-кий, це що за див-ний жарт? Не-

4

щас-ний на но-зі од-ній, що й ду-ма-ти не варт. Повз ме не ти не про-шмиг-неш без

7

ми-та ні на крок! На дно за-му-ле-не пі-деш в баг-ню-ку і пі-сок!

5 Я лю-тий троль, я троль страш - ний! Ме

8 не чи-па-ти ти не смій! Не - хай ма-лень-ко-го я

зрос-ту, ме - ні пе-ре-чи-ти не про-сто!

рами фрагментів власних творів у театральній та кіномузиці.

Отже, звуковий образ лялькової вистави «Стійкий олов'яний солдатик» є невід'ємною складовою її загальносценічного образу (послугуючись термінологією Г. Фількевич) і відображає звукообразне мислення композитора, яке втілює образно-інтонаційну ідею та логіко-конструктивну основу музичної партитури вистави.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Музика в театрі ляльок упродовж свого історичного шляху виявляє себе як художній феномен, який з огляду на специфіку жанру театру ляльок має на меті увиразнення та «одушевлення» руху об'єктів на сцені.

В результаті дослідження історії Харківського театру ляльок саме з точки зору функціонування музики у його виставах визначено, що театр завжди був і є творчою лабораторією для експериментальних пошуків та платформою для творчої співпраці режисерів з плеядою композиторів Харківської школи.

На основі аналізу новітніх вистав, а саме вистав О. Дмітрієвої, визначено роль музики як невід'ємної складової сценічного дійства. У сучасних постановках Харківського театру

ляльок спостерігаємо тенденцію долаття музикою меж прикладної функції: музика у виставах наділена власною драматургією та у багатьох сценах постає рушійною силою драматургії вистави в цілому.

У виставах О. Дмітрієвої тенденціями є звернення до авторської музики та прагнення режисерки співпрацювати з композитором у постановочному процесі. Відповідно, вивищується роль композитора, який у постановочній групі вистави перебуває в паритеті з режисером і художником. Таким чином, у Харківському театрі ляльок продовжується загальна історична тенденція професійного ставлення до традиції роботи режисера і композитора у виставі.

На сучасному прикладі («Стійкий олов'яний солдатик», Харківський державний академічний театр ляльок імені В. А. Афанасьєва, 2019) засвідчена роль музики, що становить невід'ємну складову вистави як художньої цілісності. Музично-звукове рішення є вагомим семантичним пластом в контрапунктичному сплетінні всіх компонентів вистави.

Перспективи подальших розвідок пов'язані з дослідженням музики у виставах інших театрів Харкова у контексті тісних взаємозв'язків харківської композиторської та театральної шкіл.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Білас О. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2018.
2. Рубинский А. Очерки истории Показательного театра кукол в Харькове. К теории и практике харьковской школы кукольников. Харьков : Золотые страницы, 2018.
3. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онтосонологічний підхід : дис. ... доктора мистецтвознавства. Харківська державна академія культури. Харків, 2017.
4. Ужинський М. Сценофонія як культурно-мистецький феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021.
5. Фількевич Г. Музика в драматичному театрі. Київ : КНУКіМ, 2004.
6. Фількевич Г. Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* Київ : Інтертехнологія, 2006, 83–102.
7. Фількевич Г., Леоненко Я. Музичний простір вистав Леся Курбаса. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* Київ : Інтертехнологія, 2006, 325–350.
8. Фількевич Г. Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини ХХ століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* Київ : Інтертехнологія, 2006, 587–606.
9. Харківський державний академічний театр ляльок. Історія репертуару. Retrieved from <https://puppet.kharkov.ua/isrtoria-repertuara.html>
10. Шекспір В. Гамлет, принц данський / пер. з англ. Ю. Клена. *Клен Ю. Твори : В 4 т.* Торонто : Фондація імені Юрія Клена, 1960. Т. 4.

REFERENCES:

1. Bilas, O. (2018). Kompozytorskyi styl yak chynnyk khudozhnoi tsilisnosti dramatychnoho spektakliu (na prykladi muzyky A. Kos-Anatolskoho ta V. Kaminskoho do vystav Natsionalnoho akademichnoho ukrainskoho dramatychnoho teatru imeni Marii Zankovetskoï). [Composer's style as a factor of artistic integrity dramatic performance (on the example of music by A. Kos-Anatolsky and V. Kaminsky for the performances of the National Academic Ukrainian Drama Theater named after Maria Zankovetska)] : (diss. ... candidate of art studies). Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko. Lviv [in Ukrainian].
2. Rubinsky, A. (2018). Essays on the history of the Puppet Demonstration Theater in Kharkiv. To the theory and practice of the Kharkiv school of puppeteers. Kharkiv : Golden Pages [in Russian].
3. Ryabukha, N. (2017). Transformatsiia zvukovoho obrazu svitu v fortepiannii kulturi: ontosonolohichni pidkhid. [Transformation of the sound image of the world in the piano culture: an ontosonological approach] : (diss. ... doctor of art history). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Uzhynsky, M. (2021). Stsenofoniia yak kulturno-mystetskyi fenomen. [Scenophony as a cultural and artistic phenomenon]. (Author's thesis. ... candidate of art studies). National Academy of Managers of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
5. Filkevych, H. (2004). Muzyka v dramatychnomu teatri. [Music in dramatic theater]. Kyiv : KNUKіM [in Ukrainian].
6. Filkevych, H. (2006). Muzyka i ukrainskyi teatr: zapochatkuvannia kontaktiv ta vzaiemodii. [Music and Ukrainian theater: the beginning of contacts and interactions]. *Essays on the history of theater art of Ukraine of the 20th century.* Kyiv : Intertechnologiya, pp. 83–102 [in Ukrainian].
7. Filkevych, G., Leonenko, Ya. (2006). Muzychnyi prostir vystav Lesia Kurbasa. [The musical space of performances by Les Kurbas]. *Essays on the history of theater art of Ukraine of the 20th century.* Kyiv : Intertechnologiya, pp. 325–350 [in Ukrainian].
8. Filkevych, H. M. (2006). Muzyka yak komponent obraznoho syntezy vystav ukrainskoho dramatychnoho teatru druhoi polovyny ХХ stolittia. [Music as a component of imaginative synthesis of performances]. Ukrainian drama theater of the second half of the 20th century. *Essays on the history of theater art of Ukraine of the 20th century.* Kyiv : Intertechnologiya, pp. 587–606 [in Ukrainian].
9. Kharkivskiy derzhavnyi akademichnyi teatr lialok. Istoriia repertuaru. [Kharkiv State Academic Puppet Theater. History of the repertoire]. Retrieved from <https://puppet.kharkov.ua/isrtoria-repertuara.html>
10. Shakespeare W. Hamlet, prynts danskyi. [Hamlet, Prince of Denmark]. Trans. from English Yu. Klena. Klen Yu. Works: in 4 vol. Toronto : Yury Klen Foundation, 1960. Vol. 4 [in Ukrainian].

УДК 78.01:78.03(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-3>

Ірина РОМАНЮК

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-7900-5960

Вікторія ЗІНЧЕНКО

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0002-3743-270X

Бібліографічний опис статті: Романюк, І., Зінченко, В. (2022). Українська народна псалма як репрезентант національної картини світу. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 22–28, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-3>

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПСАЛЬМА ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТ НАЦІОНАЛЬНОЇ КАРТИНИ СВІТУ

Актуальність заявленої проблеми безпосередньо пов'язана з подіями в Україні 2022 року, що на новому витку історичного поступу ставлять питання збереження національної самоідентичності. У сучасній науці затребуваними стають дослідження онтологічних засад національної культури, знакових художніх феноменів. У статті розглядається сучасний стан наукової рефлексії жанру української народної псалми, його історичної рецепції. Метою наукової статті є досвід аналізу народної псалми як репрезентанта української картини світу (ширше – духовного виміру національної музичної культури). Обрана проблематика спрямована на увиразнення живильної сили генетичної пам'яті національної культури. Методологія дослідження заснована на поєднанні історико-генетичного, жанрового та стилісового наукових підходів. Наукова новизна отриманих результатів дослідження пов'язана з обґрунтуванням методології жанрового аналізу як складової загального контексту української національної картини світу. Розглядається філогенез української народної псалми в просторі сакральної пісенної творчості (псалом, духовний віри). Розмежовано онтологічну дистанцію між світським (народна псалма) і церковним (псалом) типами культури. Запропоновано жанрову типологію жанру народної псалми у послідовності структурно-стилістичних особливостей (сольний і багатоголосний різновиди). Підкреслено ментальні ознаки народної псалми, які доводять онтологічність мислення українського народу як цілісної «духовної одиниці» (О. Потебня): релігійність, кордоцентризм, самотунність картини світу (екос-етос-етнос). У висновках розкривається сутність народної псалми як етнопсихологічного феномена, який концептуалізує історизм уявлень про українську національну картину світу в сучасному глобалізованому світі.

Ключові слова: українська музична культура, духовна традиція, картина світу, жанр, народна псалма, спадкоємність, музичний логос.

Iryna ROMANIUK

PhD in Art, Full Associate Professor, Associate Professor of the Department of Interpretology and Music Analysis at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0001-7900-5960

Viktoriia ZINCHENKO

PhD in Art, Senior lecturer of the Department of Interpretology and Music Analysis at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0002-3743-270X

To cite this article: Romaniuk, I., Zinchenko, V. (2022). Ukrainiska narodna psalma yak reprezentant natsionalnoi kartyny svitu. [Ukrainian Folklore Psalm as a Representative of the National Worldview]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 22–28, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-3>

UKRAINIAN FOLKLORE PSALM AS A REPRESENTATIVE OF THE NATIONAL WORLDVIEW

The relevance of the research problem is directly related to the situation in Ukraine in 2022, which in a new round of historical progress raise the issue of preserving the national identity. In modern science, studies of ontological principles of the national culture and iconic artistic phenomena are in great demand. Under consideration is the current state of the scientific reflection on the Ukrainian folklore psalm, its historical reception. The purpose of the research paper is the experience of analyzing the folk psalm as a representative of the Ukrainian worldview (the spiritual dimension of the national musical culture). The selected issues are aimed at highlighting the nourishing power of the genetic memory of the national culture. The research methodology is based on a combination of historical-genetic, genre and stylistic scientific approaches. The scientific novelty of the obtained results is related to the justification of the genre analysis methodology as a component of the general context of the Ukrainian worldview. The phylogenesis of the folklore psalm in the space of sacred songwriting (psalm, spiritual poem) is considered. The relatedness of the folk psalm to the psalm genre is proved. The ontological distance between secular (folk psalm) and church (psalm) types of culture is delimited. The research findings outline the proposed genre typology of the folk psalm genre in the sequence of structural and stylistic features (solo and polyphonic types). The emphasis is made on mental signs of the genre which confirm the ontological nature of thinking of the Ukrainian people as an integral «spiritual unit» (O. Potebnya): religiosity, cordocentrism, uniqueness of the worldview (ecos-ethos-ethnos). The paper reveals the essence of the folk psalm as an ethnopsychological phenomenon which conceptualizes the historicism of ideas about the Ukrainian worldview in the modern globalized world.

Key words: Ukrainian musical culture, spiritual tradition, worldview, genre, folk psalm, continuity, musical logo.

Актуальність проблеми. Події в Україні 2022 року на новому витку історичного поступу актуалізують питання збереження національної самоідентичності. У сучасній науці затребуваними стають дослідження онтологічних засад національної культури, що зумовлюють дослідження міждисциплінарного спрямування. Тяжіння до наукового синтезу сприяє узагальненню фундаментальних історико-теоретичних надбань певної локальної царини та уможливує осягнення тенденцій розвитку національної культури в динаміці її магістральних ліній. Розвиток такого типу досліджень у сфері музичної науки позначено «зустрічним рухом» етномузикології, історії та теорії музики, з одного боку, а з іншого – суміжних галузей гуманітаристики (філософії, семіотики та ін.). Ситуація національної самовизначеності культури обумовила звуження проблемного поля дослідження до рівня окремої категорії, якою в даній науковій розвідці пропонується «картину світу».

Для вияву глибинних ознак та складових національної картини світу необхідним є усвідомлення першооснов буття українського етносу, увиразнених в таких концептах, як ментальність, етнічна самосвідомість, національний характер, які виразно виявляються у жанрах традиційної музичної культури. Тож матеріалом наукової статті обрано жанр народної псалми як феномен української духовної традиції. Актуальність проблеми обумовлена сучасними рецепціями української народної

псалми у науковій та виконавській практиці¹, в тому числі – задля увиразнення живильної сили генетичної пам'яті національної культури.

Метою наукової статті є досвід аналізу народної псалми як репрезентанта української національної картини світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед наукових розвідок, пов'язаних із проблематикою, виокремимо дисертаційне дослідження О. Богданової, присвячене дослідженню лірницької традиції як невід'ємної складової української духовної культури (Богданова, 2002). У ґрунтовній праці авторка пропонує авторський підхід до жанрової атрибуції фольклорної псалми як основи лірницького репертуару з урахуванням історичних витоків і порівняння із спорідненими жанрами (духовний вірш, кант, псалом). Вкажемо на наукову розвідку С. Літвінової, присвячену жанру псалма, що є генетично-спорідненим із досліджуваним жанром народної псалми (Літвінова, 2007). Авторка розглядає псалом як словесно-музичний феномен в історико-культурному контексті від найдавніших часів, зосереджуючи увагу на історичному відтинку першого тисячоліття.

Збірник розвідок Ю. Медведика «*Ad fontes: 3 історії української музики XVII – початку XX ст.: Вибрані статті, матеріали, рецензії*» постає

¹ У наш час інтерес до духовної піснетворчості народнопісенної традиції гуртового співу втілюється у дослідницько-виконавській практиці окремих гуртів («Древо», «Божичі», «Хорея козацька», «Гуляйгород», «Муравський Шлях»), а також у рамках конкурсного та фестивального руху («Червона Рута» – Київ, «Кроковес коло» – Харків та ін.).

переконливим підсумком 25-літньої наукової діяльності дослідника (Медведик, 2015). Питома кількість праць збірника пов'язана з дослідженням української духовнопісенної творчості (*духовна пісня*). Зокрема, при обранні нами постановці проблеми не можемо оминати статтю «Українська духовна пісня (кант) XVII–XVIII ст.: генеза, жанрова специфіка» (Медведик, 2015, с. 7–29) та ін. У новітній фундаментальній монографії О. Зосім, присвяченій *східнослов'янській духовній пісні*, виразно сакральне підґрунтя східно-слов'янської духовнопісенної традиції (у складових трьох національних традицій – української, білоруської і російської) через інтертекстуальні зв'язки з церковною гимнографією та біблійними текстами (Зосім, 2017, с. 2).

Серед досліджень розробки категорії «картина світу» в музикознавчій царині, що апробовано на прикладах духовної національної музичної традиції, вкажемо на дисертаційне дослідження І. Романюк, присвячене обґрунтуванню картини світу як парадигми наукового пізнання (Романюк, 2009, с. 2).

Виклад основного матеріалу дослідження. На прикладах ряду наукових концепцій в українському сучасному музикознавстві, що стосуються питань національної самоідентифікації української музичної культури, актуалізуються нові спроби музикознавчої специфікації категорії «картина світу». Методологічним орієнтиром розвідки для нас слугував підхід, запропонований О. Козаренком і пов'язаний із затребуваністю впровадження принципу етноцентризму при вивченні знакових явищ національного музично-історичного процесу. Йдеться про таку дослідницьку модель, «де в основу було б покладено саме специфіку, питому природу явища, а не більшу чи меншу його відповідність зовні накинутим параметрам» (Козаренко, 2000, с. 19). Відтак «принцип етноцентризму в історієписанні дає змогу розглядати національну культуру як єдине функціональне ціле» (Козаренко, 2000, с. 20). І одним із можливих когнітивних інструментів постає категорія «картина світу», наділена потенціалом до узагальнення найвищих рівнів смислотворення в музиці. Маємо на увазі спробу моделювання національної музичної культури як цілісності – як української національної картини світу.

На підставі здійсненого системного аналізу найбільш репрезентативних феноменів як традиційної, так і академічної сфер національної

музичної культури, нами визначено такі засадничі критерії української картини світу: *спадкоємність* (історична пам'ять культури, генетичні культурні коди тощо); *духовність* (як ціннісна семантика релігійного досвіду в українській культурі); *музичний логос* (система принципів музичного мислення як семіотичний об'єкт) та відповідний йому часопростір (Романюк, 2009, с. 166).

Передусім, вкажемо на сталі концепти самосвідомості української культури, серед яких засадничою є роль *серця* – кордоцентризм, заснований на Святому Письмі, генетично пов'язаний з працями святих отців Церкви, *любомудрієм* мислителів доби Київської Русі, філософською системою Г. Сковороди. Історія українського етносу генетично пов'язана з розвитком філософії, яка слугувала потужним фактором самосвідомості культури. Так формується тип релігійно-філософського мислення, який утворює суттєву ознаку своєрідності духовної традиції. *Філософія серця* розкривається як мікросвіт, вираження «людини внутрішньої» (за біблійним виразом), *серця* як духовної субстанції, що ототожнюється з Богом (Г. Сковорода).

Одними з найголовніших у комплексі інтегральних ознак ментальності українського етносу постають: інтровертність психічних функцій при сприйнятті та ставленні до оточуючої дійсності, що відображають зосередження особистості (народу) на своєму внутрішньо-індивідуальному досвіді; переважання почуттів над інтелектом та волею (Кафарський, Савчук, 2006, с. 322). Змоделюємо засадничі категорії етнопсихології у певну систему, зважаючи на їхню роль при увиразненні світоглядних ознак українського етносу (рис. 1).



Рис. 1. Моделювання структури українського етносу як ієрархічної системи

Особливості природно даності, специфіка ментальності та національного характеру у своєму комплексному поєднанні вибудовують багатопланову ієрархію, увінчану рівнем самосвідомості та духовності українського етносу (*екос-етнос-етос*). Такий етнопсихологічний феномен вирізняється тим, що релігійність та етнічність тісно поєднані в буттєвому просторі українського народу. У підсумку доходимо висновку: духовність як прояв неповторності етнічного світобачення, ментальності та національного характеру є невід'ємною складовою та своєрідним виявом національної самосвідомості культури. Дослідження особливостей та специфіки національної культури (у нашому випадку – етнічної, або традиційної) увиразнює онтологічні засади та природу мислення народу як цілісної «духовної одиниці»² (Потебня, 1892, с. 37).

Розробка картини світу як складової музикознавчої понятійної системи розкриває її концепційну сутність та потенціал для наукових проєкцій, що втілюється, безпосередньо, у «зустрічі» поняття з конкретним матеріалом. У даному випадку, йдеться про такий феномен української духовної піснетворчості як народна псалма.

Народна псалма являє собою пісню духовного змісту поширену у музичному побуті селянства (за межами храму). Поняття «народна псалма» фігурує як синонім «духовного вірша», «духовного канта», духовного твору кобзарсько-лірницького репертуару, а також – «духовної пісні» в цілому. Зазначимо, що поширення жанру в XVIII столітті у побуті зумовило ототожнення понять «псалма» і «конт» (жанр, що базується на писемній традиції), як наслідок – канти зі світською тематикою часто йменували псалмами (Богданова, 2012, с. 12–13).

Виклад подальшої комплексної характеристики псалми втілено у послідовності структурних блоків з урахуванням когнітивних механізмів аналітичного музикознавства. Передусім, увагу зосереджено на малодослідженому аспекті філогенезу жанру в часопросторі духовної піснетворчості. Генеза народної псалми увиразнює спадкоємність із жанром, що налічує більш аніж тисячолітню історію в християнській гімнографії. Йдеться про псалом, що є «найдревнішим і одночасно найактуальнішим словесно-музичним феноменом культури хрис-

тианського світу» (Літвінова, 2007, с. 151).

Псалми були включені в Псалтир – одну з книг Біблії, що містить 150 богонатхненних псалмів, або пісень. Етимон Псалтирі походить від назви старовинного струнного музичного інструмента *псалтиріона*. Як відомо, автором більшості псалмів є пророк Давид, який став найбільш визначним царем в історії Ізраїлю і засновником Давидової династії (I тис. до н.е.). Саме псалмопівець Давид став упорядником старозавітного богослужіння (встановлення порядку співу хвалебних пісень).

У музичній науці співіснують різні версії щодо філогенезу жанру народної псалми та можливих жанрових прототипів. Походження народної псалми пов'язують із жанром псалма, які О. Богданова розмежовує як два генетично відмінні жанри (і, відповідно, поняття), вказуючи на різні джерела їх походження й упровадження в контекст становлення національної культури: псалом як жанр гімнографічної поезії поширюється на наших землях у добу Київської Русі; за часів бароко набуває поширення жанр псалми, етимон якого – від польського *psalm*, духовної побутової пісні з віршованими текстами, який з часом охоплює пласт пісень релігійної тематики загалом (Богданова, 2012, с. 12).

На нашу думку, доцільним є означення жанру народної псалми як похідного і спорідненого (за змістом, а не призначенням) із жанром псалма з багатою тисячолітньою історією. Слід враховувати й чітко розмежовувати онтологічну дистанцію між культурою світською (до якої належить народна псалма) і церковною (жанр псалма).

Наступні твердження дослідників засвідчують вищевикладену гіпотезу щодо філогенезу народної псалми. Так, О. Богданова визначає народну псалму як «фольклоризовану духовну пісню, що поступається музично-поетичних джерел раннього християнства в мандрівній практиці різного роду прочан і калік перехожих» (Богданова, 2002, с. 11). Авторка вочевидь має на увазі жанр духовного вірша – старовинної духовної пісні, що сягає корінням доби Київської Русі і генетично пов'язана з жанром псалма (Герасимова-Персидська, 1999, с. 83–89). На думку Н. Герасимової-Персидської, духовні вірші, як породженням християнської свідомості, мають багато паралелей

² Термін О. Потебні.

із Псалтир'ю, яка була «... ферментом у виникненні псалм, стимулом зближення різновидів духовної лірики, втягуючи в коло споріднених явищ і духовний вірш. Можливим ґрунтом тут були давніші пов'язання духовного вірша із псалмами» (Герасимова-Персидська, 1999, с. 88).

Українська народна псалма як жанр, генетично спадкоємний із жанром пісенної духовної гімнографії і сформований на ґрунті світської традиційної культури, онтологічно пов'язаний із джерелами візантійської традиції. Видатний дослідник української духовної піснетворчості XVII–XVIII століть Ю. Медведик доводить, що українська паралітургійна культура «... має свої виразні національні особливості, які позначені також впливами візантійської традиції» (Медведик, 2015, с. 152). У свою чергу, візантійська духовна музично-поетична традиція, перейнята Київською Руссю, на місцевому ґрунті характеризується набутими виразними «народно-національними рисами», що засвідчує загальною оригінальністю руської гілки візантійської гімнографії, на що вказує дослідник-медієвіст Ю. Ясіновський (Ясіновський, 1999, с. 68).

Даному факту не суперечить і твердження О. Козаренка: «Мистецька інвазія з Візантії не переривала, а навпаки – надала додаткового імпульсу національним музично-семіотичним процесам, розширивши їх джерельну базу» (Козаренко 2000, с. 101). Характерно, що і псалмові зразки починають вбирати регіональні локально-етнічні ознаки музично-культурної традиції Київської Русі. Підсумовуючи, представимо філогенез української народної псалми з урахуванням спадкоємних зв'язків (рис. 2).

Продовжуючи виклад положень нашого дослідження, торкнемось питання жанрової

специфіки. Пропонуємо класифікацію історично усталених жанрових різновидів народної псалми за такими критеріями: умови комунікації; виконавський склад; наявність інструментального супроводу; музично-іманентні закономірності (формотворчі, ладові, фактурні). Таким чином, різновидами народної псалми в українській музичній культурі є:

– *сольна* (одноголосна) духовна пісня з інструментальним супроводом у контексті побутування кобзарсько-лірницької традиції (феномен народного професіоналізму);

– *гуртова* (багатоголосна) духовна пісня народнопісенної традиції.

Принагідно вкажемо, що розгляд народної псалми в аспекті вивчення музично-стилістичних принципів у вказаних жанрових різновидах вимагає прицільного вивчення і становить предмет окремої наукової розвідки.

Звернемо увагу на спільний чинник об'єднання у жанрову систему двох вказаних різновидів. При ряді виразних відмінних ознак спільним чинником постає тематика христовоцентричної світоглядної спрямованості. Згідно з класифікацією О. Богданової лірницького репертуару, який вписується у загальний контекст традиційної музичної культури, псалми розподіляються на: біблійні (сюжети оповідей із Біблії); псалми-гімни (величання Христа) і псалми-величання Богородиці; псалми-молитви; страсні (муки і смерть Христа); житійні (агіографічні мотиви, змалювання духовних подвигів святих); покаянні: від філософських до есхатологічних мотивів із закликом до покаяння, що відображають погляди православних християн на питання про кінець світу і Страшний Суд (Богданова, 2012, с. 15).

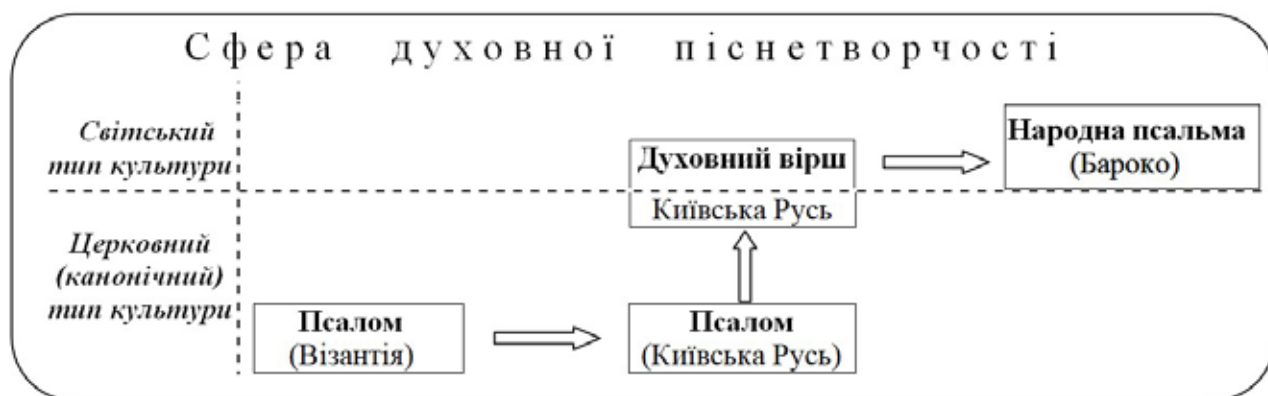


Рис. 2. Філогенез української народної псалми

Ця класифікація є свідченням наявності зв'язків з історично усталеними феноменами у сферах церковної і світської духовної піснетворчості завдяки спільному принципу її тематичного розподілу. По-перше, псалми Псалтирі піддаються розподілу на дві образні сфери: славильні та прохальні, покаянні. Н. Герасимова-Персидська доходить висновку про генетичні зв'язки і похідність жанру народної псалми (на тематичному рівні) саме з другої групи псалмів, для яких властивою є глибока емоційність особистісного характеру, «... саме з неї відгалузилась і псалма» (Герасимова-Персидська, 1999, с. 86). Однак сферою покаянної тематики не вичерпується розмаїття сюжетів і образного строю народних псалмів, що в подальшому стали представленими ширшим спектром тематичних груп. У цілому, жанр псалми виокремив «... великий масив творчості, який генетично пов'язаний із псалмами, але ними не обмежується» (там само).

По-друге, можемо простежити паралелі образного змісту народних псалмів із загальноприйнятим поділом канонічних церковних піснеспівів на дві основні сфери: *прохальні* і *благодарственні*. По-третє, наявні зв'язки вказаного тематичного групування зі структуруванням «Богогласника» – популярного книжного джерела XVII–XVIII століть. За класифікацією Ю. Медведика, зразки антології духовних піснеспівів доби бароко поділяються за тематикою на: Господські, Богородичні, на честь святих угодників Божих та релігійно-моралізаторські (Медведик, 2015, с. 225). Констатуємо, що вказані тематичні групи цілком відповідають розмаїтості спектру духовних сюжетів українських народних псалмів.

Як відомо, «Богогласник» став першою друкованою антологією духовних пісень (занотованих в одноголосному виді), що була видана в 1790–1791 роки у Почаївській Свято-Успенській Лаврі. «Богогласник» засвідчив широко розповсюджену в Україні традицію того часу створення і виконання «набожних» пісень. Загалом він містив біля 250 духовних пісень староукраїнською книжною і церковнослов'янською (в українській редакції) мовами. Будова «Богогласника» є циклічно-тематичною. Принципи впорядкування матеріалу, як і самі пісні, формувались у більш ранніх рукописних пісенниках XVII століття (Медведик, 2015, с. 30–45). Прикметно, що епіграфами до всіх частин анто-

логії є цитати з Псалтирі (або рядки богослужбених піснеспівів).

Антологія містить духовну піснетворчість як анонімних, так і знаних авторів доби Бароко: святий Димитрій (Туптало) Ростовський, архієпископ Георгій (Кониський), ієромонах Єпифаній (Славинецький), Г. Сковорода та ін. Поширеною була тогочасна традиція фіксації авторства в акростихах друківаних зразків – віршах, в яких перші літери кожного рядка, прочитувані по вертикалі, містять закладене у літерах слово (як правило, ім'я автора або того, кому присвячується акростих). Орієнтирами при створенні духовної піснетворчості слугували тексти Святого Письма, богослужбених і повчальних книг, гимнографії, апокрифи тощо. Слід акцентувати увагу на тому факті, що саме вплив *книжних пісень* «Богогласника», поширених у виконанні у народному побуті, зумовив таку атрибутивну ознаку жанру народних псалмів, як органічний синтез ознак писемної та усної традиції.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Українська народна псалма постає символом національної духовної традиції у єдності якостей церковного і світського мистецтва. Наданий аналіз філогенезу та питомих ознак жанру «спрацьовує» на визначення семантики народної псалми як *репрезентанта української картини світу* (ширше – духовного виміру національної музичної культури).

Цінність упровадження концепту «картини світу» в дискурс сучасного музикознавства вбачається у перспективі оцінки знакових музичних явищ із позиції формування самосвідомості національної культури. З урахуванням не лише особистісного прояву художнього мислення, втіленого в окремому музичному творі, а й соборного – репрезентованого в музичних феноменах етнічної традиції, де живиться генетична пам'ять національної культури, – *уможливорюється спроба виявлення закону їхньої взаємообумовленості*. Екзистенція народної псалми у різних проявах комунікації слугує увиразненню української духовної традиції в сучасному глобалізованому світі.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням поезики, характерних особливостей музичної стилістики означених різновидів народної псалми, царини функціонування з урахуванням контекстуальних зв'язків народної псалми у жанровій системі традиційної музичної культури України.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Богданова О. Лірницька традиція в контексті української духовної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2002, 20 с.
2. Богданова О. Унікальні записи з репертуару українського традиційного лірництва. *Демуцький П. Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали / упоряд., покажч. О. О. Савчук. Харків, 2012. С. 9–17.*
3. Герасимова-Персидська О. Псалтир у музичній культурі України XVI–XVII ст. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музика і Біблія* : зб. наук. праць за матеріалами міжнар. наукової конф. Київ, 1999, Вип. 4. С. 83–89.
4. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір : монографія. Київ : НАКККІМ, 2017. 328 с.
5. Кафарський І., Савчук Б. Етнологія. Київ : Центр навчальної літератури, 2006, 432 с.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 285 с.
7. Літвінова С. Псалом як словесно-музичний феномен в історико-культурному контексті (перше тисячоліття). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство* : зб. ст. Київ, 2007. Вип. 69. Кн. 13. С. 151–159.
8. Медведик Ю. Ad Fontes: з історії української музики XVII – початку XX ст. : вибрані статті, матеріали, рецензії. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 618 с.
9. Потебня А. А. Мысль и язык. Харьков : Тип. Дарре, 1892, 228 с.
10. Романюк І. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладі української музичної культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2009. 17 с.
11. Ясіновський Ю. Старозавітні тексти в українській сакральній монодії. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музика і Біблія* : зб. наук. праць за матеріалами міжнар. наукової конф. Київ, 1999. Вип. 4. С. 66–72.

REFERENCES:

1. Bohdanova, O.V. (2002). Lirnytska tradytsiia v konteksti dukhovnoi kultury Ukrainy [Lyre tradition in the context of Ukrainian spiritual culture]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
2. Bohdanova, O. (2012). Unikalni zapysy z repertuaru ukrainskoho tradytsiinoho lirnytstva [Unique notations from the repertoire of Ukrainian traditional music]. *Demutskyi P. Lira i yii motyvy. Dodatky. Biografichni materialy – Lyre and its motives. Applications. Biographical materials*. O. O. Savchuk (Ed.). Kharkiv, 9–17 [in Ukrainian].
3. Herasymova-Persydska, N. (1999) Psaltyr v muzychniy kulturi Ukrayiny XVI–XVII st. [Psalter in the XVIth–XVIIth-Century Ukrainian Musical Culture]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Tchhaikovskoho. Vyp. 4. Muzyka i Bibliya: zb. nauk. prats – Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Iss. 4. Music and the Bible: Collected Scientific Papers*, Kyiv, 83–89 [in Ukrainian].
4. Zosim, O.L. (2017). *Skhidnoslovianska dukhovna pisnia: sakralnyi vymir [East Slavic spiritual song: sacred dimension]* : monohrafiia. Kyiv : NAKKIM [in Ukrainian].
5. Kafarskyi, I. & Savchuk, B. (2006). *Etnolohiia [Ethnology]*. Kyiv : Tsentr navchalnoi literatury [in Ukrainian].
6. Kozarenko, O. (2000). Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]. Lviv : NTSh [in Ukrainian].
7. Litvinova, S. (2007). Psalom yak slovesno-muzychnyi fenomen v istoryko-kulturnomu konteksti (pershe tysiacholittia) [Psalm as a verbal and musical phenomenon in the historical and cultural context (first millennium)]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P.I. Tchhaikovskoho. Vyp. 69. Kn. 13. Vykonavske muzykoznavstvo* : zb. st. – *Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Iss. 69. B. 19. Performing musicology: Collected Scientific Papers*, Kyiv, 83–89 [in Ukrainian].
8. Medvedyk, Ju. Ad Fontes: z istorii ukrainskoi muzyky XVII – pochatku XX st.: vybrani statti, materialy, retsenzii [Ad Fontes: from the history of Ukrainian music of the XVII th – the beginning of the XX century. Selected articles, materials, reviews]. Lviv [in Ukrainian].
9. Potebnia, A. A. (1892). Mysl i yazyk [Thinking and language]. Kharkov : Typ. Darre [in Russian].
10. Romaniuk, I. (2009). «Kartyna svitu» v systemi katehorii analizu muzyky (na prykladi ukrainskoi muzychnoi kultury) [«The World-View» in the system of music analysis categories (on examples of the Ukrainian musical culture)]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [In Ukrainian].
11. Yasynovskiy, Yu. (1999) Starozavitni teksty v ukrayinskiy sakralniy monodiyi [Old Testament Texts within the Ukrainian Sacral Monody]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Tchhaikovskoho. Vyp. 4. Muzyka i Bibliya* : zb. nauk. prats – *Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Iss. 4. Music and the Bible: Collected Scientific Papers*, Kyiv, 66–72 [In Ukrainian].

УДК 780.8.087.2:780.614 33:780.616.433 (091)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-4>

Олексій РЯБІНІН

асистент-стажист оркестрового факультету, кафедра скрипки,

Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11,
м. Київ, Україна, 02000

ORCID ID: 0000-0003-4980-2373

Бібліографічний опис статті: Рябінін, О. (2022). Семантика музичного програмного сприйняття на фоні народності. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 29–34, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-4>

СЕМАНТИКА МУЗИЧНОГО ПРОГРАМНОГО СПРИЙНЯТТЯ НА ФОНІ НАРОДНОСТІ

Народна українська музика впродовж історії завжди прагнула виділяти та розкривати єдине, дароване життям, духовність народу. Відображаючи усі духовні зміни сучасності, мистецтво відроджує і знаходить нові шляхи, сучасні стилі, новітню мову для посилення національної єдності та пам'яті. Висвітлення історичного шляху народної музики, починаючи з джерел, її коріння та напрямків до сучасного яскраво-барвистого осмислення, дозволяють, дедуктивним методом, поступово розширювати зацікавленість та визначати багатовекторність вивчення. Розуміння нашої історії новим поколінням, інколи для нас не прийнятне, дає надію на поєднання минулого та майбутнього. В сучасному осмисленні української музики, доповнюючи народністю, яскраво виявляється жанрова основа, з національним присмаком особливості, що полягає в концепції програмності, а також у принципах діалогу та гри, проявляючи себе особливо повно та багатовекторними напрямками розвитку. Практика поєднання музичного середовища близького оточення, в колі знавців аматорів чи просто поціновувачів прекрасного програмна музика внесла окрему сторінку розвитку музичного мистецтва. Українську народну музику кожна людина відчуває по-своєму і тому розуміння глибини фундаментального поняття залежить від рівня поєднання, в єдине існування із своєю країною, проживаючи життя один одного. Музичний текст це семіотична система, що здатна передавати художню інформацію звуко-часової властивості, де семантична щільність музичного образу віддзеркалює його знаковий характер. Є особисте бачення, що народна музика – найскладніший конвергент музичного перетинання минулого та сучасності, безмежний, невичерпаний матеріал для літератури, музики та мистецтва, який є основою національно-культурної спадщини та етико-моральної скарбниці для виховання українського покоління.

Ключові слова: українська народна музика, фольклор, семантика сприйняття, музична програмність.

Alexey RIABININ

Assistant-trainee of the orchestral faculty, violin department of the National Music Academy of Ukraine.
P.I. Tchaikovsky, 1-3/11 Arkhitekтора Horodetskooho str., Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID ID: 0000-0003-4980-2373

To cite this article: Riabinin, A. (2022). Semantyka muzychnoho prohramnoho spryiniattia na foni narodnosti. [Semantics of musical program perception against the background of nationality]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 29–34, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-4>

SEMANTICS OF MUSICAL PROGRAM PERCEPTION AGAINST THE BACKGROUND OF NATIONALITY

Folk Ukrainian music throughout history has always sought to highlight and reveal the only spirituality of the people bestowed by life. Reflecting all the spiritual changes of our time, art revives and finds new ways, modern styles, the newest language to strengthen national unity and memory. Coverage of the historical path of folk music, starting with sources, its roots and directions to modern brightly colorful comprehension, allows, by a deductive method, to gradually expand interest and determine the multi-vector nature of the study. Understanding our history by new generations, sometimes not acceptable to us, gives hope for a combination of the past and the future. In the modern comprehension of Ukrainian music, complementing the nationality, the genre basis is clearly manifested, with a national flavor of the feature, which consists in the concept of programmatic, as well as in the principles of dialogue and play, showing itself especially fully

and multi-vector directions of development. The practice of combining the musical environment of the close environment, in the circle of connoisseurs of amateurs or just connoisseurs of excellent program music has made a separate page for the development of musical art. Each person feels Ukrainian folk music in his own way, and therefore the understanding of the depth of the fundamental concept depends on the level of combination, in a single existence with his country, living each other's lives. A musical text is a semiotic system capable of transmitting artistic information of sound-temporal properties, where the semantic density of a musical image reflects its iconic character. There is a personal vision that folk music is the most complex convergent of musical intersection of the past and the present, boundless, inexhaustible material for literature, music and art, which is the basis of national and cultural heritage and ethical and moral treasury for the education of the Ukrainian generation.

Key words: *Ukrainian folk music, folklore, semantics of perception, musical program.*

Постановка та актуальність проблеми.

Розвиток та аналіз вивчення розуміння суспільством музичної творчості стає актуальним і затребуваним напрямком, особливо української музики на фоні реалій військового сьогодення. Народність піднімає національний дух, загострює значення історичної пам'яті та зосереджує увагу на збереженні ідентичності для майбутніх поколінь.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Основою аналізу та практичного впровадження в сфері народної української культури залишаються дослідження засновників та продовжувачів народної української музики. Сучасні мистецтвознавці вносять свій вклад в вивчення народної музики та всебічної культури, розвитку поєднання народної ідентичності з програмним напрямком, виконуючи основні завдання, яке диктує сьогодення – збереження української народної спадщини для майбутнього; О. Драган «Грають віртуози», О. Білоконь «Українська народна пісня як соціокультурний феномен», І. Юдкін «Інтерпретація української художньої спадщини: аспекти творчого плюралізму». Поєднання усіх задіяних фундаментальних концепцій у єдину стратегію, може служити початком нової міждисциплінарної конвергенції як в науковому, так і у практичному векторі музичної творчості, народного українського суспільства.

Мета статті і завдання дослідження.

Метою дослідження є висвітлення поняття програмності та семантики співзвуччя сприйняття народного фольклорного початку. Тема відчуття та сприймання музичних тенденцій, особливо з українським історико-народним колоритом в сучасному суспільстві набирає актуальності. Завдання, обумовлені досягненнями мети, структурують виклад від історіографічних і культуро-творчих до аналітичних (виконавче-композиторських) аспектів дослідження, систематизувати наукові та творчі джерела щодо української ідентичності та народного єдиного

початку, як явища української музичної творчості та розвитку, пізнання на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу статті.

Історія та витoki української народної музики беруть початок з доісторичного часу, зберігаючи художні традиції та національний колорит. Розвиток музичних невербальних традицій дає поштовх розвитку самої людини, її писемності, розуміння, можливостей, знань і навичок та зростання темпу професійного висококваліфікованого музичного мистецтва. Народна творчість – продукт не тільки художньої але і соціальної активності народу, тому не обмежується фундаментальними визначеними концепціями і теоріями. Осмислення та розуміння специфіки функціонування, в складі комплексного фольклорного визначення, поглинання національної чи регіональної особливості, жанрова диференціація допомагає виразності і додає яскравості і неповторності народній музичній україніки.

Народне інструментальне мистецтво не в змозі було надто довго існувати ізольовано. Після скасування кріпацтва традиції народного музикування зазнали впливу професійного виконавства й збагатились як новими прийомами гри, так і новим репертуаром. Зачатки інструментальної музики в умовах міської культури України з'являються, приблизно, у XVI столітті, основою якої стали жанри народної музичної творчості – пісня і танок. Видатні українські музикознавці виділяли кілька проблем впливу української музики на всесвітній музичний простір і навпаки, запозичення зарубіжної чужої музики на музичну народну україніку: багатомісячна історія та не завжди точно визначення теоретичної та виховної складової народної музики, засновуючись на нерівномірності історичних часів та поглядів, що стало позбавлення можливості доносити до широких мас теоретичного та виховного значення музичного фольклору, визначення ролі та місце народної музики та народної пісні у ідейному,

етичному та морально-патріотично вихованні української нації. «Ми, зі своїм багатством пісні, якого нам завидують чужинці, ми – маємо святий обов'язок зайнятися нашою народною піснею як-найосновніше, ми мусимо берегти її від загиби, що приносить їй велике місто і світ машин, ... сказав колись один мудрець, що гноблений народ, який шанує як-слід свою мову, має в руках ключі від своєї в'язниці. А ми додамо: гноблений народ, що ще й плакає як-слід свою пісню, має навстіж відкриті двері своєї в'язниці» (Кудрик Б. 1930). Традиції – це перенесення історії до сучасності, передавання історичного досвіду від діда до онуків, від поколінь до майбутнього. Музичні народні традиції зберігаються родами, як великий безцінний скарб духовно-національного, матеріально-практичного та художньо-естетичного досвіду, як джерело інтересу та натхнення сучасної музичної творчості, доповнюючи необхідним живленням сучасними ідеями. Наше життя постійно змінюється і мистецтво теж відкриває нові горизонти розвитку, не зупиняючись, втілюючи новаторські ідеї, перетворюючи давні музичні традиції у велику класику. Яскравим взірцем українського новаторства є український композитор, Микола Лисенко, якого називають фундатором музичної класичної України, передавши через свої твори українськи народні музичні традиції минулих епох, аналізуючи та спираючись на різнобарвний фольклор, перетинаючись з вітчизняним новаторством, створив та став основоположником нового музичного напрямлення: поєднання народної та професійної культури. Значним поштовхом національної музики став період романтизму, пробуджуючи національний український патріотизм, народну свідомість та значущість нашої нації та історії. Протестуючи проти класичних музичних устоїв виникає плеяда видатних українських композиторів, які в своїх творах, звертаються до традицій народності, повніше висвітлюючи почуття та бачення українців. Ми часто спостерігаємо, на слуху, переосмислення народного фольклору на сучасний лад, перероблюючи та додаючи теперішнього колориту, даючи нове життя старим, знайомим композиціям.

Особливістю української музики є всебічне звернення українських композиторів до безмежного, невичерпного та різнобарвного джерела народності, де є можливість передати настрій та характер фольклорного першоджерела, де найвеличніші музичні митці світу вбирали

образи, самобутність, традиції, свіжий подих написаних творінь. Засновником та дослідником національної української музики, звертаючись до основ фольклору є М.В. Лисенко, створивши грандіозні опери: «Енеїда», «Наталка Полтавка», «Тарас Бульба», «Різдвяна ніч», тощо а епічне творіння «Запорозький марш» досі використовується як вітальний марш Збройних Сил України. Кожне Різдво наповнює таємним тремтінням в очікуванні казки, запрошуючи усі сили добра в новому році з українським обрядовим шедевром «Щедриком» автором мелодії якого є М. Леонтович. «У контексті сучасного музичного дискурсу формується особливий музично-текстовий простір, що характеризується смисловою багатомірністю, в якому віддзеркалено індивідуальне бачення композитором музичних смислів. У такому контексті музичний твір набуває ознак тексту та постає своєрідним репрезентантом особистісного досвіду митця і, як ментальна одиниця, зберігається у свідомості носіїв музичної культури. Звернення українських композиторів до багатовекторних шарів музичної культури інспірувало появу змістовних за семантикою музичних творів, більшість з яких виникла на межі нового тисячоліття та увійшла до скарбниці пейзажної музичної культури.» (П'ятницька-Позднякова І.С.2020).

Аналіз та розробки музичних досліджень вітчизняних творців музики розкриває актуальність проблем невизначеності тематики та повної проробки матеріалу, залишаючи безліч талановитих творів поза уваги. «Як зазначають дослідники, у наш час «все більшої актуальності набуває ретельне вивчення і пропагування творчої спадщини вітчизняних композиторів. Адже музика видатних митців України є культурним і духовним фондом нашого народу». (Буханець І.2020). Музика – людська душа, відкриваючи потаємні куточки особистої вразливості та незахищеності, дзеркало почуттів і емоцій, із відтінками суму чи радості, печалі чи натхнення, узагальнюючи та перетворюючи буденність в потенціал віри, надії та любові. «Однією з невід'ємних прикмет характеру душі українського народу є рефлексив – на любов до народної пісні, народної музики.» (Білоконь О.О.) Слухаючи музику, ми когнітивно-інтелектуально розвиваємося, покращуючи та розширюючи можливості сприйняття та міжособистісного спілкування та комунікацій. Музика – ліки широкого спектру застосування,

інколи не усвідомлюючи глобальне значення її терапевтико-психологічного скарбу. Тривалий час музична педагогіка та художньо-музична наука акцентує свою увагу на вивчені та досліджені музичної семантики, яка є основою поєднання синтаксичної лексики та музичної мови в єдиний мелодико-лінгвістично-ритмічний продукт, споріднення слова і мелодії. «Мелодія, гармонія, теми, вибір інструментів і голосів – все це елементи «музичної мови». (Шестаков В.П. 1971 с.434). На початку ХХ століття лінгвістична складова поширюється в музичній концепції аналізу та виконання твору, що викликає зародження «в масовій музичній свідомості міцні асоціації, аналогічні смислам словесної семантики». (Асаф'єв Б. В. 1971).

Будь який музичний елемент має свою художньо-тематичну роль (використання та функціонування мови в музикознавстві) називається семіотикою, яка в свою чергу поділяється на дві головні функції: семантична (сама роль та виразне значення) і комунікативна функції (конструктивно-формуєтворююча роль існування музичного твору). Семантика (грец. – значення одиниці мови) – смисловий, образно-виразний чи образотворчий знак в музиці. «Семантика музичної мови, засоби виразності в музиці, образно-емоційний лад, аналіз музичного твору – поняття невіддільні, і знаходяться у ряді найважливіших проблем музичної освіти всіх рівнів.» (Вашкевич М. 2006).

Першоджерелом музичної семантики, виразності музичного твору є дві фундаментальні парадигми: інтонація мови і слова та усі звуки світу, які нас оточують. Музичне сприйняття

поділяє на «інтонаційний слух, що є виразним, інтонаційно-змістовним компонентом музичного інтелекту, та аналітичний слух, що є композиційно-логічним компонентом музичного інтелекту.» (Кірнарська Д. К. 1997). Розуміння та осмислення музичного твору розкриває концепція програмної музики, яка на мою думку, «це музика, в будь якому прояві та можливих інтерпретаціях, яка допомагає людині бачити в особистій уяві реальні картини, розповіді, тощо, за допомогою назви твору чи програмних нот і поєднанні образного співвідношення з музичним твором. Українські композитори сучасності та творці минулих років звертаються до програмної музики, яка подає направлену стислу музичну інформацію, закодовані назви твору, конкретизацію образів.» (Рябінін О. (2022).

Протилежне значення програмній музиці є абсолютна музика – «це ніщо, буває нерепрезентативною або абстрактною. Абсолютна музика не представляє історію, ідею чи щось поза межами самої музики. Це музика заради музики, створена виключно для самовираження та дослідження правди про те, як музика викликає у вас почуття. Протягом тривалого часу в європейській історії люди припускали, що музика повинна мати якийсь предмет, щоб вона мала цінність, але композитори ХІХ століття, такі як Бетховен, почали відкидати цю ідею. Вони стверджували, що музика належить до найвищих форм мистецтва, тому що її можна оцінити виключно заради неї самої. Абсолютну музику не потрібно підключати ні до чого іншого» (Крістофер Мускато 2021).

Таблиця 1

Визначення програмної музики у світовому глумаченні

№	Автор, видавництво	Визначення поняття
1	Freebase (2021)	«Програмна музика це тип художньої музики, який намагається музично передати поза музичну розповідь. Саморозповідь може бути запропонована глядачам у формі програмних нот, заохочуючи образні кореляції з музикою». Freebase (2021).
2	Південний Веб-сайт (2020)	«Програмна музика – це інструментальна музика, яка без слів зображує вірш, історію, предмет (наприклад, твір мистецтва чи тварину) чи сцену. Музика може викликати почуття, на слух описувати звуки чи рух природи або може відобразити персонажів чи події в історії» (NSW 2020)
3	BBC (2022)	«Музика програми є описовою, пропонує візуальні образи або «розповідає історію». Описова ідея або сюжетна лінія відома як програма. До музичних пристроїв, які використовуються для вираження історії або натхнення, належать: – музичні мотиви (або мотиви) – короткі мелодійні або ритмічні ідеї, які використовуються для представлення персонажів або образів; – трансформація тем, коли основна тема зазнає змін, щоб відобразити ситуацію; – оркестровий колір – використання інструментів для зображення персонажів або образів; – пряма імітація звуків, наприклад спів птахів або грім гармонія, динаміка, темп і тональність» (BBC 2022).

Таблиця створена автором за висновками наукової літератури.

Людина сприймає не тільки художнім образом тексту музичного твору, але і особливостями свого бачення та свідомого сприйняття почутого. Є основні учасники комунікативної дії: комунікатор (володар інформації, володар теми, композитор твору) і адресат (одержує та аналізує інформацію, оцінює та сприймає музичний твір, слухач), які тісно взаємодіють в єдиному творчому просторі.

Перед нами період розвитку української творчості, це вже історія, але через малий проміжок часу починаєш осмислювати і розуміти новий початок культурного розвитку людства і нашої країни, яка вносить у наше життя події, тенденції мистецького сьогодення, імпульсивні явища, які і складають погляд у майбутнє глобалізації, змінюючи мислення, свідомість та духовність. Але є в цьому прогресивному процесі незмінне – це наша історія. У сучасному процесі реальної побудови художньої музичної культури, можна відстежити домінуючу лінію, яка струмочком витікає із минулого. «Єднаним чинником різноспрямованих стилістичних течій.. стала ретроспективна художня рефлексія, особливості якої в Україні визначаються активною участю процесів фольклоризації». (Юдкін І. 1996, с. 294).

Перетинання народної культури, української особливості та неповторності, історії та подій

нашої країни з фундаментальною музичною концепцією, відтворює та народжує новий вагомий вектор взаємозв'язку та розвитку музичної української культури, яка дарує світу нові можливості та виконує головний принцип майбутнього – збереження та розуміння української культурної спадщини для нового покоління. Аналізуючи складний шлях програмної музики, її історичний розвиток, відчуваєш еволюційні зміни, які доводилися та переконувалися у правильності напрямку. «Неможливо уявити наше життя без музики: вона домагає людині заспокоїтись, привести думки до ладу, розслабитися після важкого робочого дня, відволіктися від повсякденних проблем». (Школа музики. 2019).

Висновок. Як прописано у Великому словнику синонімів Н Абрамової, є поєднання слів, які просочені музичною красою: гармонія, співзвуччя, згода, симфонія, лад, і поєднання кожної людини з світом цих відчуттів, розуміння і осмислення стає етапом в майбутнє. Ці слова несуть спокій рідного краю із раннім щebetом птахів, теплоту рідного дому, де вранці тебе пробуджують шорсткі руки доброї матері, запах пиріжків на столі, яскраве сонце, яке пестить твоє обличчя і бажає тобі гарного дня, це твої друзі, які будуть поруч, це рідна земля, яка дає тобі сили ставати справжнім чоловіком.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кудрик Б. Про виховне значення й належне плекання народної пісні. Просвіта. Місячник освіти – виховання – культури. Львів. 1930 Р. 1. Ч. 3. Червень С. 67–68.
2. П'ятницька-Позднякова І.С Семантичний вимір музичного твору: історія, теорія, практика : навчально-методичний посібник. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2020. 182 с. URL: <http://dspace.mdu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/813/1>
3. Буханець І. Скрипкові твори українських композиторів ХХ–ХХІ століть у концертному і педагогічному репертуарі виконавців. Суми, 2020. Буханець Ігор Миколайович. Магістерська робота. Група ММ-6. (1).pdf
4. Білоконь О. О. Українська народна пісня як соціокультурний феномен. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції Київ : КНУКіМ, 2022. 310 с. С. 16–19. <https://drive.google.com/file/d/1vuPQ9GLHUtxOqnjPdSXWIrOp0fYDukC/view>
5. Шестаков В. П. Музична естетика Східної Європи XVII–XVIII століття / склад. текстів та загальний вступ. М. : Музика, 1971. 688 с.
6. Асаф'єв Б. В. Музична форма як процес. 2-е видат. Л. : «Музика», 1971. 376 с., нот [1].
7. Вашкевич М. Семантика музичного мовлення . Музичний синтаксис. Словник музичних форм : навчальний посібник. Конспективний додатковий матеріал до курсу теорії музики у МУ. 2006. Стр 76. URL: <file:///C:/Users/user/Downloads/1696532.pdf>
8. Кірнарська Д. К. «Музичне сприйняття : монографія. М., 1997. С. 143.
9. Рябінін О. Концепція програмного музичного співзвуччя скрипкових мініатюр в контексті народності. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 5. URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/issue/view/50>
10. Freebase. What does PROGRAM MUSIC mean? 2021. Definitions.net <https://www.definitions.net/definition/PROGRAM+MUSIC>
11. Веб сайт уряду Нового Южного Південного Уеб-сайту – освіта. 2020. Програмна музика. Program music – NSW Department of Education <https://education.nsw.gov.au/teaching-and-learning/curriculum/key-learning-areas/creative-arts/stages-4-and5/music/program-music>

12. BBC. Programme music – GCSE Music Revision – BBC Bitesize 2022. URL: <https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zgcmxnb/revision/1>
13. Крістофер Мускато. Абсолютна музика проти програмної музики Absolute Music vs. 2021 Program Music – Video & Lesson Transcript. URL: <https://study.com/academy/lesson/absolute-music-vs-program-music.html>
14. Юдкін І. Інтерпретація української художньої спадщини: аспекти творчого плюралізму. Українська художня культура. Київ : Либідь. 281–297.
15. Школа музики. (2019). Камерна музика – основні поняття. URL: <https://music-school37.ru/vokal-i-penie/kamernaya-muzyka-osnovnye-ponyatiya.html>

REFERENCES:

1. Kudryk B. (1930). Pro vykhovne znachennia y nalezhne plekannia narodnoi pisni. [On the educational significance and proper nurturing of folk song] Prosvita. Misiachnyk osvity – vykhovannia – kultury. Lviv.1930 R. 1. Ch. 3. Cherven S. 67–68. [in Ukrainian].
2. Piatnytska-Pozdniakova I.S (2020). Semantychnyi vymir muzychnoho tvoruu: istoriia, teoriia, praktyka. [Semantic dimension of a musical work: history, theory, practice.] Mykolaiv : MNU imeni V. O. Sukhomlynskoho, Navchalno-metodychnyi posibnyk. 2020. 182 s. URL: <http://dspace.mdu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/813/1> [in Ukrainian].
3. Bukhanets I. (2020). Skrypkyvi tvory ukrainskykh kompozytoriv XX–XXI stolit u kontsertnomu i pedahohichnomu repertuari vykonavtsiv. [Violin works of Ukrainian composers of the XX–XXI centuries in the concert and pedagogical repertoire of performers] Sumy 2020. Bukhanets Ihor Mykolaiovych. Mahisterska robota. Hrupa MM-6. (1).pdf [in Ukrainian].
4. Bilokon O. O. (2022). Ukrainska narodna pisnia yak sotsiokulturnyi fenomen. [Ukrainian folk song as a sociocultural phenomenon.] Materialy Mizhnarodnoi naukovy-praktychnoi konferentsii «Muzyka v dialozi z suchasnistiu: osviti, mystetstvoznavchi, kulturolohichni studii» Kyiv : KNUKiM, 2022. 310 s. Str. 16–19. URL: <https://drive.google.com/file/d/1vuPQ9GLHUtxOqnpjPdSXWIrOp0fYDukC/view> [in Ukrainian].
5. Shestakov V.P.(1971). Muzychna estetyka Skhidnoi Yevropy XVII–XVIII stolittia / [Musical aesthetics of Eastern Europe of the XVII–XVIII centuries] sklad. tekstiv ta zahalnyi vstup. M. : Muzyka, 1971. 688 s. [in Russian].
6. Asafiev B. V. (1971). Muzychna forma yak protses. [Musical form as a process] 2-e vyd. L. : "Muzyka", 1971. 376 s., not [1]. [in Russian].
7. Vashkevych M. (2006). Semantyka muzychnoho movlennia. [Semantics of musical speech . Musical syntax] Muzychnyi syntaksys. Slovnyk muzychnykh form. Navchalnyi posibnyk. Konspektyvnyi dodatkovyi material do kursu teorii muzyky u MU. 2006. str 76. URL: <file:///C:/Users/user/Downloads/1696532.pdf> [in Ukrainian].
8. Kirnarska D. K. (1997). «Muzychne spryiniattia. Monohrafia» [Musical perception : monograph] (M., 1997). S. 143. [in Russian].
9. Riabinin O. (2022). Kontseptsiiia prohramnoho muzychnoho spivzvuchchia skrypkovykh miniatiur v konteksti narodnosti. [Concept of programmatic musical consonance of violin miniatures in the context of nationality.] Fine Art and Culture Studies, №5 (2022). URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/issue/view/50> [in Ukrainian].
10. Freebase (2021). What does PROGRAM MUSIC mean? [What does PROGRAM MUSICmean?]-Definitions.net <https://www.definitions.net/definition/PROGRAM+MUSIC>
11. Veb sait uriadu Novoho Yuzhnoho Pivdennoho Uieb-saitu [Program music] – osvita.(2020). Prohramna muzyka. Program music – NSW Department of Education. URL: <https://education.nsw.gov.au/teaching-and-learning/curriculum/key-learning-areas/creative-arts/stages-4-and5/music/program-music>
12. BBS (2022). Programme music [Program music] – GCSE Music Revision – BBC Bitesize. URL: <https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zgcmxnb/revision/1>
13. Kristofer Muskato (2021) Absolutna muzyka proty prohramnoi muzyky [Absolute music vs. program music] Absolute Music vs. Program Music – Video & Lesson Transcript. URL: <https://study.com/academy/lesson/absolute-music-vs-program-music.html>
14. Yudkin I. (1996). Interpretatsiia ukrainskoi khudozhnoi spadshchyny: aspekty tvorchoho pliaralizmu. [Interpretation of Ukrainian artistic heritage: aspects of creative pluralism] Ukrainska khudozhnia kultura. Kyiv : Lybid. 281–297. [in Ukrainian].
15. Shkola muzyky. (2019). Kamerna muzyka – osnovni poniattia. [Chamber music – basic concepts]. URL: <https://music-school37.ru/vokal-i-penie/kamernaya-muzyka-osnovnye-ponyatiya.html>

УДК 78(477.44)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-5>

Тетяна СІДЛЕЦЬКА

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри суспільно-політичних наук, Вінницький національний технічний університет, Хмельницьке шосе, 95, м. Вінниця, Україна, 21021

ORCID: 0000-0001-8209-8387

Бібліографічний опис статті: Сідлецька, Т. (2022). Дослідження музичної культури Вінниччини: стан, тенденції, перспективи. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 35–40, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-5>

**ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ВІННИЧЧИНИ:
СТАН, ТЕНДЕНЦІЇ, ПЕРСПЕКТИВИ**

Однією з особливостей наукового життя сучасної України є зацікавленість проблемами культури і мистецтва окремих регіонів. Нашу увагу привертає Вінниччина як один із регіонів Центральної України, що має багаті мистецькі традиції хорového виконавства, музичної освіти, оперно-театрального мистецтва тощо. Музична культура Вінниччини також виступала і залишається об'єктом дослідження учених. У статті здійснено аналіз наукових досліджень різних аспектів музичної культури Вінниччини.

Мета роботи – визначення основних напрямків дослідження музичної культури Вінниччини, з'ясування стану, тенденцій та перспектив подальшого вивчення вказаного явища. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історіографічного методу, що використовується при опрацюванні наукової літератури для визначення ступеня вивчення музичної культури Вінниччини. Застосування методів аналізу, синтезу, узагальнення дало змогу здійснити аналіз наукових праць з означеної тематики, визначити основні напрямки дослідження музичної культури Вінниччини. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні та узагальненні наукових здобутків з вивчення різних аспектів музичної культури Вінниччини як складової української національної культури. **Висновки.** Визначено основні напрямки дослідження музичної культури Вінниччини. До них належать: особливості розвитку хорového мистецтва регіону; становлення і розвиток музичної освіти Вінниччини; окремі аспекти інструментального мистецтва регіону; традиції оперно-театрального мистецтва краю; творча діяльність видатних постатей музичної культури Вінниччини; динаміка розвитку музичного конкурсно-фестивального руху; проблеми регіонального музичного фольклору; особливості функціонування окремих установ культури, музичних громадських організацій та їхній вплив на розвиток музичної культури регіону. Відзначено, що перспективним залишається вивчення інноваційних форм та методів діяльності установ культури, мистецьких освітніх закладів, дослідження динаміки розвитку сучасного музичного життя Вінниччини. Це має важливе значення для відтворення цілісної картини національної культури у розмаїтті її регіональних аспектів.

Ключові слова: музична культура Вінниччини, наукове дослідження, хорове мистецтво, інструментальне виконавство, мистецька освіта, гастрольно-концертне життя, репертуар.

Tetiana SIDLETSKA

PhD in Art, Associate Professor, Associate Professor of Social and Political Sciences Department, Vinnytsia National Technical University, 95 Khmelnytsky street, Vinnytsia, Ukraine, 21021

ORCID: 0000-0001-8209-8387

To cite this article: Sidletska, T. (2022). Doslidzhennia muzychnoi kultury Vinnychchyny: stan, tendentsii, perspektyvy [Some research aspects of the musical culture in Vinnytsia: its actual state, trends, expectations]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 35–40, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-5>

**SOME RESEARCH ASPECTS OF THE MUSICAL CULTURE IN VINNYTSIA REGION:
ITS ACTUAL STATE, TRENDS, EXPECTATIONS**

Ukrainian modern scientific activities pay special attention to the unique regional art and culture, its development and problem. Vinnytsia Region or Vinnytychyna in Central Ukraine is well-known for its heritage of professional academic choral performance as well as musical education and opera and theater art. Vinnytsia musical culture has been the aim of scientific research in the past and nowadays. The article has analyzed these scientific researches according to the main aspects of the musical culture of Vinnytsia region.

Purpose of Research: to determine the main ways of exploration into the musical culture of Vinnytsia, to clarify the actual state, trends and expectations for the further study of this phenomenon. Methodology is based on such scientific

methods as analysis, synthesis, and generalization. The historiographical approach allows to analyze the available data about Vinnytsia musical culture including such aspects as musical education and professional academic choral art. Scientific novelty deals with the determination and generalization of scientific achievements in the study of various aspects of Vinnytsia musical culture as an important part of whole Ukrainian national culture. Conclusions. The main directions of Vinnytsia musical culture research have been determined. It is possible to study such aspects as the peculiarities of regional professional academic choral and instrumental art, the process of formation and development of Vinnytsia musical education, opera and theater art, creative activity of Vinnytsia prominent artists; the regional music contests and festival movement; the problems of regional musical folklore; the peculiarities of separate cultural institutions activity, musical public organizations and their influence on the regional musical and cultural development. Further exploration of the topic can find more important facts about innovative forms and methods of cultural institution activity, art educational establishments and dynamics of Vinnytsia modern music development. It helps to create the complete image of the whole national culture in the diversity of its regional aspects.

Key words: Vinnytsia musical culture, scientific research, choral art, instrumental performance, art education, touring and concert activity, repertoire.

Актуальність проблеми. Останніми роками в українській науковій думці простежується тенденція збільшення регіональних досліджень культурологічного та мистецтвознавчого спрямування. Осмислення регіональних культурно-мистецьких надбань зумовлює усвідомлення власної культурної приналежності та відтворення цілісної картини національної культури як складової світової духовної спадщини.

Шляхи розвитку музичної культури Західної України (Галичина, Прикарпаття, Закарпаття, Волинь) висвітлюються у працях І. Бермес, С. Виткалова, Б. Водяного, Ю. Волощука, Л. Кияновської, Н. Костюк, Л. Микуланинець, О. Попович, Т. Росул, М. Черепаніна, П. Шиманського та ін. Активно досліджується музичне життя Буковини (К. Демочко), Поділля (Р. Римар, О. Смоляк, О. Стебельська), Чернігівщини (О. Васюта), Слобожанщини (І. Герасимова, Ю. Лошков, В. Осадча), Сумщини (Г. Локощенко), Полтавщини (А. Литвиненко), Черкащини (В. Бондарчук), Катеринославщини (В. Мітлицька, І. Рябцева), Наддніпрянщини (М. Ржевська), Донеччини (О. Ущапівська), Південної України (О. Макаренко, Т. Мартинюк, М. Слабченко, В. Щепакін). У наукових дослідженнях виявляються як особливості культурно-мистецького життя регіонів загалом, так і проблеми розвитку окремих сфер музичного мистецтва – інструментального виконавства, музичної освіти, хорової культури, гастрольно-концертного життя.

Нашу увагу привертає Вінниччина як один із регіонів Центральної України, що має багаті мистецькі традиції хорового виконавства, музичної освіти, оперно-театрального мистецтва тощо. Музична культура Вінниччини також виступала і залишається об'єктом дослідження учених. Відтак, актуальним є аналіз

наукових надбань з вивчення проблем музичної культури Вінниччини в українському мистецтвознавстві.

Мета статті – визначення основних напрямків дослідження музичної культури Вінниччини, з'ясування стану, тенденцій та перспектив подальшого вивчення вказаного явища.

Виклад основного матеріалу. Ґрунтовним дослідженням професійної музичної культури Вінниччини є дисертація Т. Бурдейної-Публіки «Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінниччини як складової культури Подільського краю» (Burdeina-Publica, 2009). Тут авторка на основі великої кількості архівних матеріалів і документів досліджує процеси професіоналізації музичної культури Вінниччини у сферах музичного виконавства, освіти, гастрольно-концертного життя. Дослідниця визначає періоди становлення і розвитку професійних форм музичного життя Вінниччини – дофілармонічний, філармонічний (із 1937 р.) і сучасний (доба незалежності України). Т. Бурдейна-Публіка визначає особливості етапів музичного життя Вінниччини і простежує еволюцію професійного виконавства.

Окремий підрозділ дисертації присвячений розгляду діяльності трьох найбільш відомих на Вінниччини хорових колективів 1920-х рр. – Тульчинської хорової капели, Художньої хорової капели Г. Давидовського, Капели імені М. Леонтовича Вінницької філії Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича (далі – МТЛ). Авторка доходить висновку, що основною формою музичної діяльності на Поділлі в цей час було хорове музикування.

Важливе місце у дослідженні відведено діяльності Вінницької обласної філармонії. Дослідниця розкриває особливості функціонування філармонії від кінця 1930-х до початку

2000-х років у контексті культурних процесів краю. Авторка характеризує творчу діяльність професійних колективів Вінниччини, їхню концертно-гастрольну діяльність, репертуар.

Вагомим і цінним у дисертації є висвітлення історії фестивалів, що проводяться на Вінниччині, аналіз репертуару виконавців, виявлення специфіки слухацької аудиторії. Авторка підкреслює вагоме значення мистецьких проєктів для розвитку музичної культури Вінниччини.

Отже, дослідження Т. Бурдейної-Публіки є важливим підґрунтям для подальшого науково-теоретичного осмислення культурно-мистецьких процесів Вінниччини й України загалом.

Різні аспекти музичного життя регіону висвітлено у дисертації С. Іскри «Соціокультурна діяльність римо-католицької церкви у контексті духовної культури Поділля» (Iskra, 2010). Тут дослідниця, характеризуючи спеціалізовані форми соціокультурної діяльності римо-католицької церкви, розкриває особливості функціонування музичних бурс на Вінниччині у XVII–XVIII ст., діяльність яких сприяла розвитку хорового виконавства регіону.

Авторка характеризує творчість хорових колективів, що існували при католицьких храмах у радянський час. С. Іскра досліджує специфіку практики вокально-хорового музикування та репертуар сучасних католицьких спільнот.

Дослідниця, характеризуючи культурно-просвітницьку діяльність католицьких згромаджень, розкриває особливості діяльності мультимедійної «Clara Studio», що функціонує при монастирі Братів Менших Капуцинів у Вінниці. С. Іскра аналізує проєкти студії звукозапису і вказує на широкий жанрово-стильовий діапазон її роботи.

Авторка простежує становлення органістики у Вінниці, зародження концертного органного музикування і фестивального руху наприкінці 1990-х рр. С. Іскра характеризує виконавську творчість і репертуар міжнародного фестивалю органної та камерної музики «Музика в монастирських мурах» і наголошує, що цей захід сприяє популяризації органного мистецтва серед широкої громадськості Вінниці.

У дисертації М. Антошко «Вінниччина як складова художньої культури Поділля 60-х років XIX – першої половини XX століття» (Antoshko, 2011) охарактеризовано музичне життя Вінниччини вказаного періоду, визна-

чено творчий внесок видатних фольклористів регіону І. Гурина, М. Мицика, Н. Присяжнюк, Г. Танцюри. Дослідниця здійснює огляд народнопісенних традицій Вінниччини і визначає характерні риси музичного фольклору регіону, а також виокремлює особливості українського народнопісенного мистецтва загалом.

Вагоме місце у дослідженні відводиться композиторській діяльності М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового. М. Антошко характеризує творчий внесок митців у музичну культуру Вінниччини.

Дослідниця розкриває особливості музичного життя регіону 20-х рр. XX ст. Авторка аналізує діяльність музичних навчальних закладів (музичного технікуму, народної консерваторії, музичної школи, вечірньої консерваторії тощо), що були відкриті у вказаний період у Вінниці.

На основі опрацювання архівних джерел М. Антошко висвітлює творчу діяльність мистецьких колективів і окремих виконавців, аналізує їхній репертуар. Увага дослідниці прикута до творчості Капели імені М. Леонтовича Вінницької філії МТЛ, що була найвищим зразком хорового виконавства. Авторка також підкреслює важливу роль і значення діяльності Правобережної опери на Поділлі, що сприяла розвитку музичної культури Вінниччини.

У дисертації Ю. Москвічової «Соціокультурна динаміка розвитку Вінниччини періоду незалежності України (1991–2014 рр.)» (Moskvichova, 2015) висвітлено особливості культурно-мистецького життя регіону доби незалежності України. Дослідниця, аналізуючи трансформаційні процеси в мережі установ культури та дозвілля, розкриває особливості гастрольно-концертного життя Вінницької обласної філармонії вказаного періоду. Авторка характеризує творчу діяльність провідного мистецького колективу філармонії – камерного оркестру «Аркада» і цілий ряд фестивалів та мистецьких проєктів, започаткованих організацією.

Ю. Москвічова розглядає сучасну мережу мистецьких освітніх закладів регіону і висвітлює роботу головних осередків культурно-мистецької освітньої діяльності доби незалежності – Вінницького училища культури і мистецтв імені М. Леонтовича, Тульчинського училища культури та Інституту педагогіки, психології і мистецтв Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла

Коцюбинського. Дослідниця аналізує творчість мистецьких колективів ВДПУ імені Михайла Коцюбинського і підкреслює вагому роль діяльності навчального закладу у підготовці фахівців музичного мистецтва. Авторка подає загальну структуру сучасної мистецької освіти Вінниччини.

У дослідженні висвітлюється діяльність аматорських фольклорних колективів, в репертуарі яких переважає народно-інструментальна музика, і аматорських хорових колективів регіону. Значну увагу авторка зосереджує на творчості Академічного ансамблю пісні і танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії, що представляє фольклорні надбання Вінниччини. Дослідниця простежує історію становлення і розвитку колективу, аналізує репертуар, концертно-гастрольну діяльність.

Важливе місце у дисертації займає розвиток фестивального руху на Вінниччині. На прикладі масштабних мистецьких проєктів авторка здійснює соціологічний аналіз і простежує динаміку провідних фестивалів регіону з урахуванням кількісних показників, географії учасників, охоплення сценічних майданчиків, впливу на глядачів. Дослідниця визначає головні функції фестивалів і підкреслює важливу роль проєктів у розвитку культури Вінниччини.

Продовженням дослідження хорового мистецтва регіону є дисертація Н. Сізової «Хорова культура Вінниччини другої половини XIX – першої третини XX століття» (Sizova, 2019). Тут дослідниця розкриває історичні умови розвитку хорової культури Вінниччини, аналізує особливості хорового виховання в освітніх закладах регіону на межі XIX–XX ст., характеризує діяльність церковних хорів цього періоду.

Н. Сізова аналізує діяльність хорових колективів Вінниччини першої третини XX ст. і визначає роль Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича у професіоналізації хорового мистецтва регіону. Дослідниця розкриває значення діяльності М. Леонтовича для професіоналізації хорового мистецтва Вінниччини, характеризує хормейстерську і композиторську творчість послідовника традицій М. Леонтовича Р. Скалецького, визначає роль Г. Давидовського у розвитку хорового мистецтва краю 1920-х рр. Авторка аналізує творчість Художньої хорової капели Г. Давидовського, що стала найвідомішим мистецьким колективом регіону.

Цінним у дослідженні є введення до наукового обігу великої кількості архівних джерел, у яких містяться нові факти з історії музичної культури Вінниччини.

У монографії О. Бугаєвої «Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича» (Buhaeva, 2011) на основі дослідження документів архіву Товариства висвітлено напрями діяльності вказаної музично-громадської організації. У праці дослідниця характеризує напрями роботи Тульчинської, Вінницької філій Товариства, розкриває діяльність музичних навчальних закладів і творчість хорових колективів, підпорядкованих цим філіям. Так, авторка висвітлює роботу Тульчинської музичної школи і підкреслює її важливу роль у поширенні традицій музичного виховання молоді. О. Бугаєва описує викладацький склад цього навчального закладу і репертуар, який на концертах виконували учні школи.

Досліджуючи газетну періодику 1920-х рр., авторка висвітлює концертну діяльність Капели імені М. Леонтовича Вінницької філії МТЛ і орудом С. Папа-Афанасопуло, характеризує репертуар і виконавську майстерність колективу.

Поруч із цим О. Бугаєва подає коротку інформацію про діяльність осередку філії у Гайсині, якому були підпорядковані два великих хорових колективи: Брацлавське співоче товариство імені М. Леонтовича та Збірна ініціативна робітничка капела «Зірка», що популяризували творчість М. Леонтовича.

У монографії також містяться згадки про музично-просвітницьку діяльність Співочого гуртка Красносільської агрошколи, Співочого гуртка при клубі Профспілки с. Красносілки Гайсинського району і Хору імені М. Леонтовича Тульчинського округу при Державній цукроварні Шпикова під керівництвом відомого музичного діяча і диригента Я. Вітошинського.

Як бачимо, монографія О. Бугаєвої є вагомим працею, в якій містяться факти про діяльність маловідомих мистецьких колективів філій та осередків МТЛ і музикантів-професіоналів та аматорів, що здійснили вагомий внесок до скарбниці музичної культури Вінниччини та України.

Фундаментальним дослідженням життя і творчості відомого українського композитора М. Леонтовича є монографія А. Завальнюка «Микола Леонтович. Повне зібрання хорової

та педагогічної спадщини. До 140-ї річниці від дня народження» (Zavalniuk, 2017). Тут автор висвітлює життєвий шлях М. Леонтовича, характеризує особливості педагогічної, композиторської, хормейстерської діяльності митця на Вінниччині.

А. Завальнюк розкриває педагогічні ідеї композитора, принципи методики навчання музики у школі, аналізує підручник М. Леонтовича «Практичний курс навчання співу в середніх школах».

У праці подано всі світські та духовні твори композитора, висвітлено історію створення та опубліковано клавир опери «На русалчин Великдень».

У монографії представлено цілий масив різноманітних матеріалів, документів, фотографій, що дають уявлення про різні аспекти музичної культури Вінниччини і України першої чверті ХХ ст.

Монографія О. В. Черкашиної «Театр опери та балету і Державна Консерваторія у Вінниці як феномен національної культури першої половини ХХ ст.» (Cherkashina, 2020) присвячена діяльності двох установ Вінниці – Народної (державної) Консерваторії – Музичного технікуму і Театру опери та балету як головних осередків музичної культури регіону першої половини ХХ ст. Дослідниця, опираючись на численні архівні документи та матеріали періодичних видань, простежує становлення і розвиток музично-освітнього і музично-театрального життя Вінниці вказаного періоду.

Характеризуючи соціокультурну ситуацію на Поділлі, авторка вказує на діяльність численних аматорських мистецьких колективів (хорових, інструментальних, театральних) і мережі культурно-просвітницьких закладів та осередків, що діяли в регіоні у перші десятиліття ХХ ст.

О. Черкашина висвітлює діяльність Всеукраїнського Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича і, зокрема, його Вінницької філії. Дослідниця відзначає вагомий вплив культурно-просвітницької роботи філії на концертно-театральне життя Поділля загалом і Вінниці зокрема.

Авторка характеризує музичну освіту і виконавство як важливі чинники професіоналізації культури Вінниччини. Дослідниця простежує зародження професійної музичної освіти

у Вінниці на початку ХХ ст. і висвітлює діяльність спеціалізованих музичних навчальних закладів міста.

Головну увагу О. Черкашина зосереджує на діяльності Народної (державної) Консерваторії – Музичного технікуму як важливого центру підготовки професійних музичних кадрів. Авторка аналізує навчальні плани і програми, подає відомості про викладацький склад, концертну діяльність мистецьких колективів, викладачів і студентів навчального закладу. Дослідниця підкреслює вагому роль Народної (державної) Консерваторії – Музичного технікуму у розвитку музичної культури регіону.

Важливе місце у дослідженні відведено також діяльності Вінницького театру опери та балету, заснованого на початку 1930-х рр., що був важливим мистецьким центром Поділля. Авторка аналізує виконавський склад, репертуар, висвітлює концертно-гастрольну діяльність колективу, розкриває вплив театру на вінницьку публіку.

Отже, монографія О. Черкашиної є фундаментальним дослідженням, в якому розкриваються маловідомі сторінки музичної культури Вінниччини першої половини ХХ ст.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, варто визначити основні напрямки дослідження музичної культури Вінниччини. До них належать: особливості розвитку хорового мистецтва регіону; становлення і розвиток музичної освіти Вінниччини; окремі аспекти інструментального мистецтва регіону; традиції оперно-театрального мистецтва краю; творча діяльність видатних постатей музичної культури Вінниччини (Г. Давидовського, М. Леонтовича, Р. Скалецького та ін.); динаміка розвитку музичного конкурсно-фестивального руху; проблеми регіонального музичного фольклору; особливості функціонування окремих установ культури, музичних громадських організацій та їхній вплив на розвиток музичної культури регіону.

Проаналізувавши праці, в яких досліджуються різні аспекти музичної культури Вінниччини, доходимо висновку, що найбільша увага учених зосереджена на вивченні культурно-мистецьких процесів кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Це пов'язано з розвитком професійних форм музичного життя регіону і українським культурним ренесансом 1920-х рр.

Водночас, малодослідженим залишається період кінця ХХ – початку ХХІ ст. Це зумовлено відсутністю хронологічної дистанції, що може спричинити певний суб'єктивізм позиції ученого та інколи робить складним формування незаангажованого погляду на події музичного життя. Відтак, перспективним зали-

шається вивчення інноваційних форм та методів діяльності установ культури, мистецьких освітніх закладів, дослідження динаміки розвитку сучасного музичного життя Вінниччини. Це має важливе значення для відтворення цілісної картини національної культури у розмаїтті її регіональних аспектів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антошко М. О. Вінниччина як складова художньої культури Поділля 60-х років ХІХ – першої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2011. 16 с.
2. Бугаєва О. В. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича : монографія / Національна академія наук України; Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського; наук. ред. В. М. Даниленко. Київ : НБУВ, 2011. 388 с.
3. Бурдейна-Публіка Т. В. Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінниччини як складової культури Подільського краю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Львів, 2009. 19 с.
4. Завальнюк А. Ф. Микола Леонтович. Повне зібрання хорової та педагогічної спадщини (з передмовою та коментарями). До 140-ї річниці від дня народження. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2017. 688 с.
5. Іскра С. І. Соціокультурна діяльність римо-католицької церкви у контексті духовної культури Поділля : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Львів, 2010. 22 с.
6. Москвічова Ю. О. Соціокультурна динаміка розвитку Вінниччини періоду незалежності України (1991 – 2014 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Івано-Франківськ, 2015. 18 с.
7. Сізова Н. С. Хорова культура Вінниччини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2019. 19 с.
8. Черкашина О. В. Театр опери та балету і Державна консерваторія у Вінниці як феномен національної культури першої половини ХХ ст. : монографія. Вінниця : Нілан-ЛТД, 2020. 436 с.

REFERENCES:

1. Antoshko, M. O. (2011). Vinnychchyna yak skladova khudozhnoi kultury Podillia 60-kh rokiv XIX – pershoi polovyny XX stolittia [Vinnytsia region as a component of the artistic culture of Podillya in the 1960s – the first half of the 20th century]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Buhaeva, O. V. (2011). Arkhivna spadshchyna Muzychnoho tovarystva imeni M. D. Leontovycha [Archival heritage of the Music Society named after M. D. Leontovich]. *Monograph*. V. M. Danylenko (Ed.). K.: NBUV [in Ukrainian].
3. Burdeina-Publica, T. V. (2009). Stanovlennia i rozvytok profesiinykh form muzychnoho zhyttia Vinnychchyny yak skladovoi kultury Podil'skoho kraiu [Formation and development of professional forms of the music life in Vinnytsia as a part of the Podillya region culture]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Lviv [in Ukrainian].
4. Zavalniuk, A. F. (2017). Mykola Leontovych. Povne zibrannia khorovoi ta pedahohichnoi spadshchyny (z peredmovoiu ta komentariamy). Do 140-yi richnytsi vid dnia narodzhennia [Mykola Leontovych. Complete collection of choral and pedagogical heritage (with preface and comments). To the 140-th anniversary of the birth]. Vinnytsia : TOV «Nilan-LTD» [in Ukrainian].
5. Iskra, S. I. (2010). Sotsiokulturna diialnist rymo-katolytskoi tserkvy u konteksti dukhovnoi kultury Podillia [Public cultural activity Catholic Church of the Latin ceremony in the context of spiritual culture of Podillya]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Lviv [in Ukrainian].
6. Moskvichova, J. O. (2015). Sotsiokulturna dynamika rozvytku Vinnychchyny periodu nezalezhnosti Ukrainy (1991 – 2014 rr.) [Socio-cultural dynamics of Vinnytsia region development during the time of Ukraine's independence (1991–2014)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
7. Sizova, N. S. (2019). Khorova kultura Vinnychchyny druhoi polovyny XIX – pershoi tretyny XX stolittia [Choral Culture of Vinnytsia region in the Second Half of the Nineteenth and the First Third of the Twentieth Century]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
8. Cherkashina, O. V. (2020). Teatr opery ta baletu i Derzhavna konservatoriia u Vinnytsi yak fenomen natsionalnoi kultury pershoi polovyny XX st. [Opera and Ballet Theater and State Conservatory in Vinnytsia as a phenomenon of national culture of the first half of the 20th century] : monograph. Vinnytsia : Nilan-LTD [in Ukrainian].

УДК 78:78.071.1:78.071.2:787.61

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

Петро СТРИЖИБОРОДА

аспірант, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76000

ORCID: 0000-0002-7749-1931

Бібліографічний опис статті: Стрижиборода, П. (2022). Специфіка освітньо-педагогічних принципів гри на гітарі у практиці Штепана Рака (Чехія). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 41–47, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-6>

**СПЕЦИФІКА ОСВІТНЬО-ПЕДАГОГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ ГРИ НА ГІТАРІ
У ПРАКТИЦІ ШТЕПАНА РАКА (ЧЕХІЯ)**

У пропонованій статті розглянуто основні освітньо-педагогічні принципи відомого сучасного чеського гітариста українського походження Штепана Рака. Його багаторічний виконавський досвід та педагогічна практика у провідних навчальних закладах Європи (Фінляндія, Чехія), численні майстер-класи по цілому світу, різножанрова композиторська творчість дозволили сформувати авторську унікальну цілісну концепцію навчання гітарної гри для початківців та фахівців. Основу педагогічно-методичної творчості митця складає опора на навчальні традиції його вчителя Ш. Урбана.

Наукову новизну і мету статті складає уведення до наукового обігу українського мистецтвознавства узагальнення методично-педагогічних принципів Ш. Рака (Чехія) у гри на гітарі. Основними методологічними підходами і методами дослідженнями виступають – історично-хронологічний, аналітичний, порівняльний.

Філософсько-естетичний підхід у концепції Ш. Рака передбачає сприйняття гітари як інструмента для музичного висловлювання, комунікації зі слухачами, провідника у світ високого мистецтва. Методичний підхід враховує специфіку п'ятипальцевої методики звуковидобування, яка повинна застосовуватися з початкового етапу опанування інструмента, та формування навиків «економної» гри шляхом спостереження за рухами пальців у обох напрямках активації струни. Репертуарний підхід гітарної методики Ш. Рака враховує вікові, технічні, художньо-мистецькі, виховні завдання з урахуванням фізіологічних показників та музичних здібностей учня.

Доповненням до навчально-методичної концепції Ш. Рака слугує й аналіз його творів для початкового навчання. Творчість для дітей у діяльності Ш. Рака займає окремий напрям, спрямований не лише для опанування інструмента в його звуковидобувних та штрихових позиціях, але й на осмислення засад інтерпретації музичного твору на гітарі, подолання сценічного хвилювання та набуття сценічного досвіду виконавства та інтерпретації.

Висновки. Методично-педагогічні принципи Ш. Рака умовно можна розділити на декілька підходів: філософсько-естетичний, методичний, репертуарний. Кожен з підходів сприяє формуванню не лише конкретних виконавських навичок гітариста, але й реалізації виховних та аксіологічних завдань.

Ключові слова: Штепан Рак, гітарне мистецтво, педагогічно-методичні принципи гри на гітарі, техніка гри на гітарі, гітарна творчість Ш. Рака для дітей.

Petro STRYZHYBORODA

Postgraduate Student, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76000

ORCID: 0000-0002-7749-1931

To cite this article: Stryzhyboroda, P. (2022). Spetsyfika osvıtno-pedahohichnykh pryntsyypiv hry na hitari u praktytsi Shtepana Raka (Chekhia) [Specificity of educational and pedagogical principles of guitar playing in practice of Štepan Rak (Czech Republic)]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 41–47. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-6>

**SPECIFICITY OF EDUCATIONAL AND PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF GUITAR
PLAYING IN PRACTICE OF ŠTEPAN RAK (CZECH REPUBLIC)**

The proposed article examines the main educational and pedagogical principles of the famous modern Czech guitarist of Ukrainian origin, Štepan Rak. His many years of performing experience and teaching practice in leading educational institutions in Europe (Finland, Czech Republic), numerous master classes around the world, multi-genre compositional creativity allowed to form the author's unique and holistic concept of teaching guitar playing for beginners and experts.

The basis of the artist's pedagogical and methodical work is based on the educational traditions of his teacher Š. Urban.

The scientific novelty and purpose of the article is the introduction into the scientific circulation of Ukrainian art history of the generalization of methodological and pedagogical principles of Š. Rak (Czech Republic) in guitar playing. The main methodological approaches and research methods are historical-chronological, analytical, and comparative.

Philosophical and aesthetic approach in Š. Rak's concept involves the perception of the guitar as an instrument for musical expression, communication with listeners, a guide to the world of high art. The methodological approach takes into account the specifics of the five-finger technique of sound production, which should be applied from the initial stage of mastering the instrument, and the formation of «prudent» playing skills by observing the movements of the fingers in both directions of string activation. The repertoire approach of Š. Rak's guitar technique takes into account age, technical, artistic and educational tasks, taking into account the student's physiological indicators and musical abilities.

An analysis of his works for elementary education serves as a supplement to Š. Rak's educational and methodological concept. Art for children, among other Š. Rak's activities, takes a separate direction, aimed not only at mastering the instrument in its sound-producing and stroke positions, but also at understanding the basics of interpreting a musical piece on the guitar, overcoming stage anxiety and gaining stage experience of performance and interpretation.

Conclusions. Methodological and pedagogical principles of Š. Rak can be conditionally divided into several approaches: philosophical-aesthetic, methodical, repertoire. Each of the approaches contributes to the formation of not only specific performance skills of the guitarist, but also the implementation of educational and axiological tasks.

Key words: Stepan (Štěpán) Rak, guitar art, pedagogical and methodical principles of guitar playing, guitar playing technique, Š. Rak's guitar art for children.

Актуальність проблеми. Штепан Рак – сучасний чеський гітарист українського походження. Його творчість в європейському гітарному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. виокремлюється не лише яскравими виконавськими та композиторськими здобутками, але й багаторічним педагогічним досвідом. Діяльність Ш. Рака, що охоплює сольне й ансамблеве виконавство, творчість композитора й аранжувальника, педагога й методиста, неодноразово відзначалася музичними критиками у багатьох країнах світу. У сучасному гітарному світі його виконавські проекти й авторські композиції, що вражають розмаїттям тематики і стилістики виконуваних творів, не поступаються і здобуткам в оригінальній методиці і техніці гри на гітарі (Дутчак В., Стрижиборода П., 2020).

Ш. Рак органічно синтезує діяльність як виконавець, композитор та педагог. Його викладацька робота – в консерваторії Juvaskyla Фінляндії (1975), університеті в Чеські Будейовіце (1981), в Академії виконавських мистецтв у Празі (1982), Остравському університеті (2000). Серед його учнів – відомі виконавці Марек Велемінський, Павло Штайдл та ін.

Необхідність осмислення, представлення та використання в українському виконавстві та педагогіці навчально-методичних принципів Ш. Рака зумовлюють актуальність дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Гітарне мистецтво та основні тенденції його розвитку сьогодні перебувають в об'єктиві дослідження багатьох авторів України та світу. Серед українських мистецтвознавців слід відзначити роботи Ф. Берната, В. Доценка, О. Жерздева, Т. Іваннікова,

О. Кригіна, М. Михайленка, Є. Мошака, Ю. Ніколаєвської, В. Ткаченко та ін. В них розглядаються органічні особливості гітарного інструментарію, жанрово-стильові аспекти композиторської творчості, специфіка виконавського стилю митців, педагогічні регіональні школи. Проте постать й здобутки Ш. Рака ще не стали предметом окремих наукових узагальнень.

Пропоноване дослідження продовжує попередні наукові напрацювання автора статті (Стрижиборода, 2019, 2020), слугує введенням до наукового обігу аналізу педагогічно-методичної творчості митця. В основу дослідження увійшли матеріали особистого спілкування з гітаристом (Стрижиборода П., 2018–2022), а також відгуки мистецтвознавців та матеріали преси (Офіційний сайт Штепана Рака). У музично-критичних відгуках про митця зустрічається думка, що «ефектне виконання Рака спростовує реальність існування всього лише шести струн на інструменті та десяти пальців на руках виконавця» (Офіційний сайт Штепана Рака). Під час своїх багатьох закордонних поїздок Штепан Рак – активний учасник телевізійних і радіопрограм. Саме в таких інтерв'ю (із Гремом Вейдом¹, Альфредом Стейчком² та ін.) Штепан Рак представляє особливості своєї творчості та педагогічними принципами у викладанні гітарного мистецтва (Офіційний сайт Штепана Рака). Також до ювілею митця (2020 р.) у численних матеріалах зафіксовані філософсько-естетичні та музичні

¹ Грем Вейд – Graham Wade (1940 р.н.) – британський письменник, музикознавець, гітарист, автор численних досліджень з історії гітарного мистецтва, творчості композиторів і виконавців-гітаристів.

² Альфред Стейчек – Alfred Strojček (1941 р.н.) – чеський актор, декламатор, модератор-режисер, сценарист і педагог.

погляди митця, що доповнюють його методику освоєння гітари та специфіку гри на інструменті (Офіційний сайт Штепана Рака).

Мета статті – уведення до наукового обігу українського мистецтвознавства узагальнення методично-педагогічних принципів Ш. Рака (Чехія) у грі на гітарі.

Основними методологічними підходами і методами дослідженнями виступають – історично-хронологічний, аналітичний, порівняльний.

Виклад основного матеріалу. *Штепан Рак* (н. 1945 р.) – віртуоз гри на гітарі, професор празької Академії виконавських мистецтв, чеський гітарист і композитор, українець за походженням. Серед його творчих здобутків – авторські твори, аранжування, обробки, що репрезентовані композиторською, виконавською, педагогічною та просвітницькою діяльністю.

Особливе значення для гітарного мистецтва сучасності мають методично-педагогічні принципи Ш. Рака. Попри усталені академічні методики гри на шестиструнній гітарі, у кожній національній школі, зокрема й у слов'янських країнах, вирізняються митці – педагоги і виконавці, які доповнюють їх власними досягненнями на основі багаторічного досвіду. Серед них – Ян Юрковський, Марцін Залевський, Ян Ковальчик (Польща), Душан Богданович (Сербія), Россан Балканські (Болгарія), Костянтин Смага, Ян Пухальський, Микола Михайленко, Володимир Доценко (Україна) та ін. (Іванніков, 2018).

За словами Ш. Рака, його методика гри на гітарі заснована на декількох основних засадах. Першочергово, це поради його вчителя – Штепана Урбана³, який допоміг йому не тільки в навчанні, але й у підготовці до сценічних виступів, у осмисленні психологічних і філософських аспектів музики. У 2003 році опублікована спільна книга Ярослави Урбанової та Штепана Рака «Гітара, моя любов», яка була присвячена постаті засновника чеської гітарної школи професора Штепана Урбана (Урбанова, Рак, 2003).

Загалом, основні методично-педагогічні принципи у практиці Ш. Рака умовно можна розділити на декілька підходів: філософсько-

естетичний, методичний, репертуарний.

Філософсько-естетичний підхід зумовлюється першочерговою любов'ю виконавця до музики. Ш. Рак вчить, що музикант повинен любити те, що робить, тому що без любові, навіть якщо він практикується сотні годин, ніколи не досягне успішного звучання. Важливими є пріоритети: не потрібно представляти інструмент гітару музичними засобами, натомість гітара повинна слугувати засобом для репрезентації музики. Музика повинна бути головним об'єктом, а не гітара. Тобто гітара є інструментом, який повинен стати засобом музичного висловлювання.

Штепан Рак вчить своїх учнів так, як його вчив Штепан Урбан: «Кожного разу, коли ви берете гітару, не тільки фактично руками, але у вашій уяві, спробуйте думати, що ви сидите у величезному театрі світу. Ви ніколи не повинні забувати про це. Навіть якщо ви граєте гами або вправи елементарної техніки, ви повинні сидіти на цій сцені, і ви повинні бачити і відчувати аудиторію навколо вас». Це була порада, яка допомогла Штепану Раку в багатьох концертних виступах. Це головний принцип усього його творчого життя (Урбанова, Рак, 2003).

Гітарист стверджує, що музикант не повинен починати кар'єру виконавця-гітариста для того, щоб стати знаменитим чи багатим. Ці дві речі є неприйнятними з самого початку. Частково питання фінансів пов'язане із придбанням якісного інструмента. Але аж ніяк, щоб використовувати гітару як засіб для купівлі престижної марки авто чи нерухомості. «Звичайно, молоді люди потребують мотивації і мотивації більшої, ніж бажання стати знаменитим. Педагог повинен мотивувати своїх студентів створювати те, чому вони можуть слідувати. Йди за своєю зіркою (метою), своїм виконавцем-кумиром чи реалізацією проекту. Це може бути творчість Джона Вільямса, або ж ідея зробити щось новітнє і гарне у майбутньому. Якщо є ця зірка – мета для наслідування, і цього дотримуватися все своє творче життя, то можна уникнути омани та здобути успіх» (Офіційний сайт Штепана Рака).

Важливими для навчання Ш. Рак вважає творчість як митців періоду становлення класичної гітари – Луїджі Леньяні, Фернандо Сора, Мауро Джуліані, але також і новітнього часу – Йохан Кашпара Мерца, Джуліо Регонді,

³ Штепан Урбан – Štěpán Urban (1913–1974) – чеський гітарист, композитор і педагог, навчався у Празькій консерваторії (клас гітари А. Модра і композиції А. Габи). З 1940 по 1964 р. – професор гітари Празької консерваторії. Серед його учнів – чеські гітаристи А. Бартош, М. Зеленка, В. Вечтомов та ін. Автор численних композицій для гітари, відзначених преміями Франції, Італії та ін. країн. Автор навчальних посібників для гітари («Початкова школа гри на гітарі»; «Шлях до художньої гри на гітарі»; «Гітарний ансамбль»; «Ми імпровізуємо на гітарі»; «На гітарі без нот»), монографії «Про гітару».

Бенджаміна Бріттена, сучасних композиторів і виконавців – Микити Кошкіна, Лео Брауера, Роланда Даенса, Джона Дюарта, Джона Міллса, Девіда Рассела та ін.» (Офіційний сайт Штепана Рака).

Ш. Рак згадував, що «у той час, коли я вже почав більш активно займатися викладацькою діяльністю, то запитав професора Урбана, чи не міг би він сказати мені якесь життєве кредо, як якомога краще і досконаліше виховати інших гітаристів. На це він відповів мені коротким реченням: «Намагайтеся якомога менше ставати їм на шляху». І це, по суті, те, чого я намагався робити все своє життя» (Урбанова, Рак, 2003).

Наступний підхід – *методичний*. Окрім філософії музики, потрібні певні технічні вправи та режим дисципліни. Але це залежить від індивідуальності студентів. «В Празькій Академії я працюю зі студентами, які вже добре підготовлені – деякі з них професіонали, лауреати міжнародних фестивалів. Ці студенти вже молоді митці, тому уроки наші більше схожі на консультації. Тим не менш, я намагаюся підібрати кілька основних речей. Перш за все, я намагаюся з'ясувати, яка їх мотивація. Їх мотивація, як правило, – це стати великим гітаристом, і це дуже хороша мотивація, свого роду мрія. Але коли вони грають для мене, я намагаюся побачити, як вони розслабляються, коли вони грають, бо є щось, що штовхає їх грати напружено, і це створює причини багатьох неприємностей» (Офіційний сайт Штепана Рака).

Зазвичай багато студентів мають сценічні проблеми. Коли вони грають для вас вперше на прослуховуванні, і вони хочуть отримати місце в Академії музики, вони, звичайно, як і всі, дуже знервовані. Деякі з них намагаються уявити собі такий підхід: «Тепер я покажу вам що я, дивіться, ви нічого, а я щось». Зазвичай це провал, оскільки ця мотивація дуже неправильна. Якщо вони намагаються представити себе як великого митця, слід визнати, що цей підхід не правильний» (Офіційний сайт Штепана Рака). Важливим є комунікація зі слухачем, бажання поділитися з ним своїми емоціями, роздумами про музичний твір.

Методичний підхід також ґрунтується на специфіці звуковидобування, виробленій та апробованій Ш. Раком упродовж десятків років. Він використовує п'ятипальцевий метод звуковидобування в правій руці, і це застосову-

ють всі його учні, а через них і з їх допомогою ця методика поширюється на дітей молодшого віку, які тільки починають навчання на гітарі. Для правильного володіння 5-ти пальцевою технікою Рак радить своїм студентам починати заняття з дітьми за участю всіх п'яти пальців правої руки, з самого початку, і так вони не будуть мати будь-яких проблем у подальшому з мізинцем. В якості порівняння, він стверджує, що, наприклад, піаніст не може бути з використанням п'яти пальців на лівій руці і лише чотирьох у правій. Це не зовсім логічно, і зовсім непрактично. Такого ж принципу Рак дотримується і на гітарі: повне використання всіх п'яти пальців лівої і правої рук.

Початок роботи з мізинцем відбувається так само, як з іншими пальцями, і можна так само легко і за його допомогою досягнути віртуозності і блискучої техніки. «Чому ми повинні зробити з одного пальця недієвий? Чому п'ятий палець правої руки повинні відставати від інших? Адже техніка – це першочергово швидкість, а додатковий палець – це теж додаткова швидкість» (Офіційний сайт Штепана Рака).

Ця практика також стосується і його загальної педагогічної концепції. Він навчає своїх студентів використовувати дію пальців правої руки також і в протилежному напрямку до нормального руху гри. А почав він цю практику ще у Фінляндії багато років тому, і продовжує досі. Тобто, гітарист використовує свої пальці в обох напрямках, не тільки, як в навчанні на класичній гітарі – на шляху защіпування струн до долоні активно і повернення назад пальцями, не торкаючись будь-якої із струн. Це означає, що ті м'язи, які защіпують в долоню розвинені, в той час як інші м'язи, протилежні до них, недостатньо розвинені. Цей факт Штепан Рак помітив як проблему і, один з перших, почав використовувати не лише самостійно новий спосіб звуковидобування, а й навчати цьому своїх учнів. Він переконаний, що тіло музиканта, як і кожен рух, кожен палець при грі повинні бути збалансованими.

Важливим також є факт, що нову техніку звуковидобування потрібно виробляти поступово і наполегливо, поряд із звичайними вправами для обох рук. При недостатній практиці недоліки будуть помітні, але швидше за все при концертному виконанні, адже дуже часто при самостійних заняттях все може звучати добре.

В такому випадку корисними будуть вправи на заціпування струн передньою частиною нігтя. Такі вправи виконуються штрихами *tirando* і *apoyando*. При цьому, потрібно слідкувати, щоб рух пальця буде дуже економічним, щоб при відтворенні звуку пальцем він міг зупинитися і повернутися в протилежному напрямку.

Обговорюючи цю техніку з гітаристом К. Ямашита, музиканти виявили, що у них обох дуже схожі підходи до техніки. У практиці рухів пальців правої руки в обох напрямках в творі «Картинки з виставки» М. Мусоргського К. Ямашита не використовує великий палець, як це робить Рак. Неважко помітити, що гра таким способом часто наближає звучання гітари в руках Ш. Рака до фактурної стилізації інших інструментів – банджо, мандоліни, балалайки тощо. Сам музикант стверджує, що гітаристу потрібно прагнути отримати максимально близькі до композиторського задуму чи оригіналу (при аранжуванні) об'єм звуку, тембральну насиченість та емоційне почуття (Стрижиборода, 2018–2022).

У випадку з лівою рукою, методика Рака також пропонує варіантність. Так як великий палець лівої руки фактично не відіграє рухомих функцій, Штепан пропонує своїм студентам наступну вправу: взяти гітару в протилежному напрямку (наче для шульги) і розігравати пальці так само, як і правою рукою, особливої уваги приділити великому пальцю. Таким чином потрібно намагатися досягти хорошого якісного звуку. Це забезпечить безпеку для лівої руки, особливо для великого пальця, який стане більш самостійним і активним. Це як дзеркальне відображення – великий палець лівої руки знаходиться в тій же ситуації, як і мізинець правої руки. Якщо практикувати з пальцями лівої руки в протилежному напрямку можна дістати набагато сильніше пальці, як і в правій руці. Це допоможе сформувати більшу витривалість кожного із пальців.

Ш. Рак розглядає гру великим пальцем правої руки для гри тремоло на одній або кількох струнах, для проведення окремих мелодичних ліній, для динамізації фактури. Також одним із завдань для учнів викладач ставить виразну відмінність не лише звуковидобування, але й динаміки кожного із голосів фактури.

Важливим у методиці Ш. Рака є підхід до фактурного осмислення гітари як інструмента.

Гітара є щипковим інструментом, а отже звук після атаки відразу згасає, зникає. Шляхом вібрато або тремоло тон можна подовжити, але зробити суцільне крещендо, динамічне зростання на одній ноті, як на скрипці, – це потребує практики і набуття досвіду. Виконавець доводить, що гітара схожа на оркестр. А розвиток п'ятипальцевої техніки – швидкий перебір – дозволить створити своєрідний «гітарний смичок». Такий підхід до використання на трьох чи чотирьох струнах уже формує фактуру на зразок хорової чи оркестрової. Слід зауважити, що така специфіка інтерпретації інструмента – як «оркестру» – суголосна позиції інших виконавців ХХ ст. – Л. Брауера, К. Ямашита та ін.

Наступний підхід – *репертуарний*. Ш. Рак – неперевершений виконавець творів епохи барокко і Ренесансу, проте особливу популярність він отримав як інтерпретатор власної творчості, часто і здебільшого імпровізованої. Саме потреба у новому репертуарі, відповідного часу і творчим завданням, зумовила його звернення до композиторської діяльності (мініатюри, програмні п'єси, циклічні форми – концерти, сюїти, сонати, варіації). Поряд із сольними та ансамблевими (однорідними і мішаними) композиціями, синтезованими музично-театральними представленнями для професійного виконання, окремий напрям його творчості – *навчальний, методично-дидактичний репертуар*. Це зокрема, «Сюїта-етюд» (1980), «Розмарі» – цикл інструктивних композицій для гітари (1982), «П'ять концертних етюдів» (1984), цикл «Хвилинні соло для гітари» (1986), «Для дітей» (2015), «Пісні для феї» (2016) – для малих гітаристів та ін. У гітарній творчості Ш. Рака втілені не лише навчальні потреби сучасного гітарного виконавства, але й широка палітра національних образів, що сприяють духовному розвитку і вихованню молодого покоління (Стрижиборода, 2020, с. 145).

Загалом, коло творів композитора для наймолодших гітаристів не є надто великим, але ті, які написані для дітей, синтезують і технічні завдання, і художні, сприяють освоєнню штрихів і прийомів гри, відчуттю фразування, побудови форми тощо. Першочерговим завданням композитора постає образна яскрава програмність, виразний мелодизм, чітка метроритміка, зручна фактура, що сприяє швидкому

запам'ятовуванню.

Цикл «Для дітей» («Дитячі легкі пісні для маленьких гітаристів») складається з 11 мініатюр. Це своєрідні короткі мелодекламації, які сприяють розвитку ігрової артикуляції, образного мислення та емоційної пам'яті музикантів-початківців: «Для Віруньки», «Пісня листоноші», «Вечірні тони», «Танець для коника», «Іспанська пісня», «Ностальгійний вальс», «Схід сонця», «Спогад», «Маленька токката», «Фанфари і луна» та ін.

Ще два цикли Ш. Рака «Десять різдвяних часів» і «Радісна новина» – це колядки в обробці для гітари соло. Ш. Рак зазначає, що обробки різдвяних пісень і колядок, які супроводжували його дитинство, і досі зберігають для нього чарівність та інтенсивність емоційних переживань. Обидва цикли аранжувань різдвяних мелодій спрямовані для різних категорій початківців, містять шкалу поступового наростання складності від абсолютно простого до досить складного. Поряд із засвоєнням прийомів гри, фактурних та аплікатурних завдань, виконавців, за задумом автора, «сповнюватиме радість, спокій, надія на мир і благополуччя, як і личить у Різдвяний час» (Офіційний сайт Штепана Рака).

Висновки. Таким чином, у проведета світу.

ному дослідженні систематизовані основні навчально-методичні засади гри на гітарі Ш. Рака. Вони продовжують школу його вчителя Ш. Урбана. Ці основні поради системи методичної роботи апробовані практикою викладання як у Празькій Академії мистецтв, в Остравському університеті, так і у майстер-класах, які Штепан Рак проводить по всьому світу. Багатий виконавський досвід гітариста, його різножанровий авторський композиторський доробок для гітари дозволив сформувані і новаторські методи – стосовно постановки і п'ятипальцевої методики гри, особливої ролі великого пальця і мізинця правої руки у фактурній насиченості, технічного удосконалення звуковидобування лівою рукою та ін.

Твори для дітей (гітаристів-початківців) у доробку Ш. Рака сприяють поєднанню художньо-образних та технічно-виконавських завдань, мають чітко виражену опору на національний колорит музики, пісенно-танцювальні жанри, програмний узагальнений тематизм.

Зважаючи на блискучу кар'єру Рака як гітариста, можна з впевненістю визнати, що його новаторські методи звуковидобування і техніки гри становитимуть вагомий складову для педагогічної практики педагогів-гітаристів України

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дутчак В., Стрижиборода П. Штепан Рак – Паганіні у гітарному виконавстві. *Музика: український інтернет-журнал*. 15 серпня 2020 р. URL: <http://mus.art.co.ua/shtepan-rak-pahanini-u-hitarnomu-vykonavstvi/>
2. Іванніков Т. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : ПП. Зволейко Д., 2018. 392 с.
3. Офіційний сайт Штепана Рака (мова оригіналу чеська). URL: <http://www.stepanrak.cz/>
4. Стрижиборода П. Матеріали інтерв'ю зі Штефаном Раком / Рукопис. Червень 2018 – червень 2022.
5. Стрижиборода П. Засади програмності у гітарній творчості Штепана Рака. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* : збірник наукових праць. Рівн. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв, ред.-упор. Л. Горіна. Рівне : Волинські обереги, 2019. С. 103–108.
6. Стрижиборода П. Творчість Штепана Рака в контексті розвитку гітарного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика*: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, ред.-упор. А. Душний. Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати – Баку : Посвіт, 2019. В. 5. С. 436–444.
7. Стрижиборода П. Гітарна творчість Штепана Рака: жанрово-стильовий та образно-тематичний аспекти. *Вісник КНУКІМ. Серія : Мистецтвознавство*. Вип. 42. Київ, 2020. С. 141–147. URL: doi: 10.31866/2410-1176.42.2020.207643
8. Lukášek Filip. *Štěpán Rak [Štěpán Rak]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra strunných nástrojů, 2017, 66 s. Vedoucí diplomové práce doc. Mgr. Vladislav Bláha, ArtD.
9. Urbanová Jaroslava, Rak Štěpán. *Kytara, má láska*. Vyd. Praha : Eminent, 2003. 130 s.
10. Wade G. *A concise history of the classic guitar*. Mel Bay Publications, Inc., 2001. 224 p.

REFERENCES:

1. Dutchak, V., Stryzhyboroda, P. (2020). Shtepan Rak – Pahanini u hitarnomu vykonavstvi. [Stepan Rak – Paganini in guitar performance] *Muzyka: ukrainskyi internet-zhurnal*. URL: <http://mus.art.co.ua/shtepan-rak-pahanini-u-hitarnomu-vykonavstvi/> [in Ukrainian].
2. Ivannikov, T. (2018). Hitarne mystetstvo XX stolittia yak fenomen tvorchoosti [Guitar art of the 20th century as a phenomenon of creativity]. Kamianets-Podilskyi : PP. Zvoleiko D. 392 s. [in Ukrainian].
3. Ofitsiyni sait Shtepana Raka [<http://www.stepanrak.cz/>]. URL: <http://www.stepanrak.cz/> [in Czech].
4. Stryzhyboroda P. Materialy intervui zi Shtepanom Rakom [Interview with Stepan Rak] / Rukopys. Cherven 2018 – cherven 2022. [in Ukrainian].
5. Stryzhyboroda, P. (2019). Tvorchist Shtepana Raka v konteksti rozvytku hitarnoho mystetstva druhoi polovyny XX – pochatku XXI st. [The creativity of Stepan Rak in the context of the development of guitar art in the second half of the 20th – the beginning of the 21st century]. *Muzychne mystetstvo XXI stolittia: istoriia, teoriia, praktyka: zbirnyk naukovykh prats instytutu muzychnoho mystetstva Drohobyskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka, red.-upor. A. Dushnyi. Drohobych – Keltse – Kaunas – Almaty – Baku : Posvit. V. 5. S. 436–444. [in Ukrainian].*
6. Stryzhyboroda P. (2019). Zasady prohramnosti u hitarnii tvorchoosti Shtepana Raka. [Principles of programming in the guitar work of Stepan Rak.] *Aktualni problemy narodno-instrumentalnoho vykonavstva v Ukraini: istoriia i suchasnist: zbirnyk naukovykh prats. Rivn. derzh. humanit. un-t, In-t. mystetstv, red-upor. L. Horina. Rivne : Volynski oberehy. S. 103–108. [in Ukrainian].*
7. Stryzhyboroda, P. (2020). Hitarna tvorchist Shtepana Raka: zhanrovo-stylovyi ta obrazno-tematychnyi aspekty. [Guitar Art of Stepan Rak: genre and style, image and theme aspects]. *Visnyk KNUKIM. Serii: Mystetstvoznavstvo. Vyp. 42. Kyiv, 2020. S. 141–147. doi: 10.31866/2410-1176.42.2020.207643 [in Ukrainian].*
8. Lukášek, Filip (2017). Štěpán Rak [Štěpán Rak]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra strunných nástrojů, 66 s. Vedoucí diplomové práce doc. Mgr. Vladislav Bláha, ArtD. [in Czech].
9. Urbanová Jaroslava, Rak Štěpán (2003). Kytara, má láska [Guitar, my love]. Vyd. Praha: Eminent. 130 s. [in Czech].
10. Wade, G. (2001). A concise history of the classic guitar. Mel Bay Publications, Inc. 224 p.[in English].

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 75.046 (477) “ХХ”

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-7>

Анастасія АВУЛА

аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Вознесенський узвіз, 20, м. Київ, Україна, 04053
ORCID: 0000-0002-6968-7766

Бібліографічний опис статті: Авула, А. (2022). Авторська інтерпретація тернового вінця в іконах Тетяни Думан. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 48–53, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-7>

АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕРНОВОГО ВІНЦЯ В ІКОНАХ ТЕТЯНИ ДУМАН

У статті проаналізовано твори дрогобицької художниці Т. Думан та зосереджено увагу на її інтерпретації християнського символу – тернового вінця. Застосовано в дослідженні системний, комплексний методи, використано структурно-типологічний метод для систематизації й опрацювання текстових і візуальних джерел, іконологічний метод для розкриття образно-символічного змісту ікон. Окреслено значення художньої мови мисткині в контексті розвитку напрямку сучасного іконопису, що орієнтується на авторську інтерпретацію традиції народної ікони.

Встановлено, що творча спадщина Т. Думан (1981–2020) нерозривно пов'язана зі здобутками давнього рибницького центру ікономалярства, діяльність майстрів цього осередку була предметом її наукових розвідок. Наголошено, що навчання у Львівській академії мистецтв, участь у творчому об'єднанні «Кактус» дали художниці гарний професійний вишкіл, розкрили її творчий потенціал, спонукали до пошуку власної мистецької мови.

Предметом дослідження статті стали сюжети, де художниця зображає Христа в терновому вінку.

Об'єктом є «авторська інтерпретація християнського символу – тернового вінця». Ці зображення мають як традиційний варіант зображення символу страждань Христа (вінок з переплечених гілок терня), так і варіанти його сміливого творчого переосмислення. Підсумовано, що Т. Думан інтерпретує цей символ страстей шляхом доповнення його дрібними білими квітами та листями. Це прослідковуємо у творах «Христос у розквітлому терновому вінку» (2009, 2019) та диптиху «Богородиця і Христос» (2020). Поштовхом для такого трактування тернового вінця в іконописі була зацікавленість автора різноманітними варіантами традиції поєднання народної квіткової символіки в традиційній українській християнській іконографії.

Ключові слова: український іконопис, терновий вінок, інтерпретація, народний іконопис.

Anastasiia AVULA

Postgraduate student at the Department of Theory and History of Art, National Academy of Fine Art and Architecture, Voznesensky Uzviz, 20, Kyiv, Ukraine, 04053
ORCID: 0000-0002-6968-7766

To cite this article: Avula, A. (2022). Avtorska interpretatsiia ternovoho vintsia v ikonakh Tetiany Duman [Author's interpretation the crown of thorns in Tetyana Duman's icons]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 48–53, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-7>

AUTHOR'S INTERPRETATION THE CROWN OF THORNS IN TETYANA DUMAN'S ICONS

The article analyzes the creative achievements in the field of icon painting by the artist T. Duman and focuses on her interpretation of the Christian symbol – the crown of thorns. Systemic, complex methods were used in the research, the structural-typological method was used for systematization and processing of textual and visual sources, the iconological method was used for the analysis of figurative and symbolic content images of icons. We tried to outline for the first time in the article the importance of the artist's artistic language in the context of the development of modern iconography, which focuses on the author's interpretation of the tradition of folk icons. There stated that creative heritage of T. Duman (1981–2020) was inextricably linked with the achievements of the ancient rybotychi's center of icon painting, the activities

of the masters of this center were the subject of her research. When artist was studying at the Lviv Academy of Arts and was participating in the creative association "Cactus", she gave a good professional training, revealed her creative potential, encouraged to search own artistic language. The subject of the article's research is plots where artist depicts Christ in a crown of thorns. These images have both a traditional version representation of symbol Christ's suffering (the wreath of intertwined branches of thorns) and options for a bold creative rethinking of it. There concluded that T. Duman interpreted this symbol of passions by supplementing it with small white flowers and leaves. This can be traced in the works "Christ in a Blooming Wreath of Thorns" (2009, 2019) and the diptych "The Virgin and Christ" (2020). The impetus for treatment the crown of thorns in iconography was the interest of artist in diverse variants of tradition combining folk floral symbols in traditional Ukrainian Christian iconography.

Key words: Ukrainian icon painting, crown of thorns, interpretation, folk icon painting.

Постановка проблеми. Відродження протягом трьох десятиліть релігійної культури та храмового будівництва активізували процеси пошуку сучасного трактування іконографії та стилістики в церковному малярстві. У цьому контексті важливою є спроба окреслити пошук художньої мови в тому напрямі українського іконопису, який орієнтується на інтерпретацію іконографії та стилістики народної ікони. Це варто робити шляхом розгляду творів таких митців, тому аналіз окремих ікон Тетяни Думан вважаємо актуальним.

Аналіз досліджень. Розвідок, де б феномен творчості художниці Т. Думан детально фахово осмислювався, нині немає. Важливими для адекватного розуміння основних процесів у сучасному іконописі України є загальні дослідження церковного малярства (І. Дундяк). Серед численних статей та повідомлень у масмедіа виділяємо ті, де є пряма мова художниці, її близьких, мистецтвознавців, що дає змогу адекватно окреслити мистецькі засади творчості, факти біографії тощо (Ю. Овсяник, Н. Мелетич та інші). Важливо також з'ясувати окремі особливості символічного трактування у християнському мистецтві квітів та реального вигляду тернового вінка (Т. Длінна, М. Сотникова, Л. Хіллер).

Мета статті – проаналізувати творчі здобутки в галузі іконопису художниці Т. Думан та інтерпретацію нею християнського символу – тернового вінка.

Виклад основного матеріалу. У ХХІ ст. в українському образотворчому мистецтві релігійна тематика та іконопис належать до популярних тем, адже відбувається процес відродження церковного малярства та християнських релігійних народних традицій тощо. Тому твори іконопису стають продовженням авторських пошуків у релігійній темі живопису багатьох митців. Початок цього процесу було покладено наприкінці ХХ ст. у Львівському мистецькому

осередку, тому відзначимо такі пошуки у творчості Р. Василика, І. Крип'якевич, К. Марковича, Л. Медведя та багатьох інших.

Серед варіантів відродження церковного малярства дослідники виділяють напрями синтезу різних стилів (неовізантійські пошуки, синтез барокових, сецесійних мотивів тощо), спроби образно-композиційної трансформації з використанням стилістики модернізму та трансформаційні пошуки на основі народної хатньої ікони (Дундяк, 2019: 357, 358). Власне останній напрям вирізняється винятковою якістю композиційного та колористичного вирішення, а автори, що не об'єднані в якоесь окреме товариство, сповідують у своїй творчості орієнтацію на традицію народної ікони. Для цього інтерпретують зразки народного іконопису ХІХ та ХХ ст.

Композиції сюжетів таких ікон різнопланові, колористика мажорна, а кожен автор має свою авторську пізнавану стилістичну манеру виконання. Окремо варто виділити осередок Львівщини. Мистецтвознавиця Ірина Дундяк зауважує із цього приводу: «Ці майстри суттєво урізноманітнюють сучасний візуальний спектр вітчизняного іконопису барвистими кольорами, простотою, ширістю й добротою образів. Їхні твори доступні для сприймання широкого кола і могли б стати заміниками кітчевої друкованої продукції (за умови тиражування друком)» (Дундяк, 2019: 333).

До кола цих майстрів належать О. Бриндіков, Т. Думан, Р. Зілінко, О. Лозинський, У. Нищук-Борисяк, Л. Скоп та інші. Кожен із них має свої мистецькі уподобання (О. Бриндіков звертається до здобутків української народної гравюри ХVІІІ–ХІХ ст.; Р. Зілінко та О. Лозинський орієнтуються на народний іконопис на склі тощо), що відбивається на манері виконання та виборі сюжетів. Крім того, кожен із них не є прихильником сліпого копіювання першовзорів, а має глибокі філософсько-мистецькі погляди

на історію та відродження українського іконопису.

Особливо різноманітною в сюжетах та авторських варіантах їх вирішення є творчість Т. Думан. Роботи її зберігаються в українських музеях, колекціях та за межами нашої держави, а творча діяльність була спрямована на продовження української національної малярської традиції в сучасному мистецтві в поєднанні з мистецтвознавчою науково-дослідною роботою. Вона була активним волонтером й неодноразово влаштовувала та брала участь у різноманітних благодійних акціях для допомоги військовим.

Її, на жаль, коротка біографія була сповнена динаміки, метань у пошуках творчого призначення. Почавши з фаху дизайнера одягу, Т. Думан у 2003 р. вступає на графіку в Українській академії друкарства у Львові, але намагається вступити й у Львівську національну академію мистецтв (ЛНАМ), оскільки хотіла навчитися різних жанрів і технік живопису. У 2005 р. вона стає студенткою ЛНАМ та зосереджується в цьому закладі на студіях сакрального мистецтва. Навчання у ЛНАМ та участь у творчому об'єднанні «Кактус» дали художниці гарний професійний вишкіл, цілком розкрили її творчий потенціал, спонукали до пошуку власної мистецької мови. Власне, там молода художниця познайомилася з однодумцями, під впливом викладача, а згодом і чоловіка Лева Скопа захопилася науковими дослідженнями давнього українського іконопису.

Т. Думан прив'язала авторську стилістику до мистецького осередку риботицької школи народного іконопису. Зауважимо, що свою творчу прихильність народному іконопису Тетяна поєднувала з ґрунтовним науковим дослідженням іконописної спадщини цього осередку. З цього приводу сестра художниці Василина Думан зауважує: «Одна з небагатьох студентів, яка у своїй творчості вела діалог із риботицькою школою живопису. Цій школі закидали, що це народний примітив. У своїй магістерській роботі Таня довела, що це були професійні художники, пояснила, що і як вони робили, вивчила всі тенденції. Вона їх не копіювала, але вела з ними діалог, знала їхні принципи – наприклад, що художник малює ікону від початку і до кінця, а не так, що хтось спеціалізується на травичці і малює сто однакових

травичок, а начальник цеху довершує лики святих. Інший принцип – що художник використовує елементи побуту в зображенні тла. Завдяки цьому її ікони були теплими, щирими, такими, що налаштовують на молитовний лад» (Овсяник).

Її ікони вирізняються оригінальною творчою манерою виконання фігур персонажів: приземкуваті постаті, округлі обличчя з характерним вирішенням очей, вуст і вух, доволі яскрава колористика зображень. Мистецтвознавиця Г. Хорунжа зауважує щодо живопису Т. Думан: «Цій художниці як і в її навіть ранніх, студентських роботах, та і в більш пізніх вдалося виробити свою унікальну впізнавану мову, чого фактично, на жаль, середовищу випускників Львівської академії мистецтв трохи бракує» (Карнаух).

Ікони художниці наповнені свободою ліній у побудові постатей, теплими «дитячими» усмішками персонажів, квітами, адже вона намагалася передати в них наївність і доброту. Такий «дитячий» варіант подачі ікони насправді був наслідком послідовної роботи, що перетворилася на самотутній, впізнаваний стиль, в якому можна побачити інтелект та практичні навички. Прослідкувавши авторські зміни в українському іконописі впродовж століть, Т. Думан свої пошуки пояснює таким чином: «Про високий рівень філософських знань, богословських знань старих українських художників 16–17 століть говорить рівень їхніх творів. Це ніколи не повторюється. Як у Росії, наприклад, було – точно знають іконографію, оці канони – куди яка рука піднята, коротка борода чи довга борода, і хто там біля нього має стояти, відповідно, однакові штамповки йдуть – то саме, то саме. Відповідно, в українській іконографії дуже часто є просто потрясаючі композиції, де є якийсь серйозне богословське переосмислення» (Мелетич).

Її бакалаврська робота «Видіння святих, яких шанують в Україні» (2010) умовно об'єднала всі конфесії, адже представляла святих православних, римо-католиків, греко-католиків. Ці сім ікон, об'єднані в серію, вже мали характерні риси персонажів, описані вище. Крім того, ми бачимо тут й велику увагу до деталей тла (пейзажні та побутові елементи). Тому не дивно, що художниця й в подальших іконах прикрашає жіночі образи Богородиці та святих пишними

вінками з кольорових троянд, лілій. Особливо часто Т. Думан зображала квіти в жіночих образах Богородиці, різноманітних святих, ангелах тощо. Зауважимо, що образи розквітлої гілки, квітів (переважно троянд) в іконописі мають біблійні та апокрифічні витоки, але віддавна стали універсальними символами християнського мистецтва. Т. Длінна вказує, що мотив чудесного цвітіння рослин у житійних творах, народних християнських легендах часто зустрічається, коли йдеться про посмертну винагороду героя за богоугодне життя або як знак небесного прославлення (здебільшого це лілея чи троянда) (Длінна). Тому такі атрибути в іконах художниці варто розглядати як додатковий елемент шани до святої особи.

Цей аспект важливий для аналізу кількох робіт, де мисткиня експериментує з представленням тернового вінця, який також трактує як посмертну винагороду. Це знаряддя страстей є символом, який протягом століть в образній формі виражає глибокий сакральний зміст. Аналіз творів митців України, де присутній цей символ, є необхідним, аби адекватно зрозуміти християнський символізм та особливості його інтерпретації.

Т. Думан у традиційних страсних сюжетах використовує цей елемент у вигляді переплетення кількох доволі тендітних пагонів із шипами. Таким є вінок із терня у варіанті сюжету «Оплакування». Прикметно, що художниця поєднала страждання Христа зі стражданням українського народу під час Голодомору. Тому в творі «Епітафія–1933. Оплакування Христа з алюзією на тему Голодомору» (2017) простежуємо подвійний символізм, що втілений у зображенні розп'ятого Спасителя та в юрбі людей у народних вбраннях, які стали невинними жертвами голоду в Україні.

Однак поряд із трагічними мотивами мисткиня має кілька прикладів глибшого осмислення образу Спасителя з використанням розквітлого тернового вінця, що стає своєрідною символічно-філософською алегорією перемоги життя над смертю. Так, у 2009 р. з'явилася ікона «Христос у розквітлому терновому вінку», де поясний благословляючий Ісус увінчаний пишним вінком з ажурно-орнаментально переплетеними гілками. Прикметно, що на гілках ми бачимо поряд із традиційними колючками дрібні зелені листочки та білі квіточки.

Зазначимо особливу манеру виконання цієї ікони, бо художниця залишила майже незамальованою текстуру дошки, а живопис виконала практично прозорим шаром. Причому лінії текстури дерева та сучки використані Тетяною як формотворчі елементи постаті Христа (долоні, одяг). Таке ніжне декоративне трактування тернового вінка емоційно суголосне задумливого, спокійному лику Ісуса.

Варіант такого зображення 2019 р. містить також вінець із дрібними білими квітами та листям. Однак художниця робить більшу акцентацію на шипах вінця, які ранять Христа. Тому основний емоційний акцент переноситься на тему страждання, адже на руках рани, а по чолі Спасителя течуть цівки крові. Зазначимо й більш контрастний кольоровий лад ікони.

Останній варіант квітучого тернового вінця зустрічаємо в диптиху «Богородиця і Христос» 2020 року. Художниця вирішує ці зображення доволі динамічними за композицією, а домінуючими елементами робить руки Богородиці та Христа. Стривожений погляд Спасителя підкреслено також наближенням крупним планом лику до глядача. Тут художниця збільшує довжину шипів та зменшує величину квіточок і листочків, підкреслюючи, таким чином, мотив страждання, що більше відповідає емоційному образу лику Христа в диптиху.

Насамкінець, враховуючи особливі сміливі варіанти трактування художницею тернового вінка з розквітлим терням, висловимо деякі зауваги та спостереження стосовно його реального вигляду під час євангельських подій. Але наголосимо, що визначаємо значимість і правдивість символу тернового вінка для християнства. З фото реліквії з паризького собору можемо говорити, що вінок сплетено з доволі тонких гілочок (орієнтовно 15), які щільно притиснуті одна до одної. То як було технічно можливим їх сплести таким чином за короткий час? Для плетіння такого вінка потрібно набагато більше часу, аніж для простого перекручування кількох прутиків. Крім того, якщо він був вкритий колючками, то це фізично не давало такого щільного прилягання гілочок основи одне до одної. Тоді можна припустити, що основою вінка була рослина одного виду, а довкола основи було намотано кілька гілок іншого виду (колючих).

Традиційне представлення художниками у творах візуального мистецтва (2–5 шт. грубо скручених гілок із шипами), на наш погляд, має більшу вірогідність. Це впливає з невеликого часового проміжку для виконання тернового вінця в описаній в Євангелії події. Крім того, раб чи воїн, що його робили, швидше за все, працювали з зеленими м'якими гілками, а не з сухими ламкими прутами, аже такі зелені рослини були довкола них.

Крім того, припускають, що в час Великодня рослини вкриті листям, тому логічно, що і на терновому вінці Спасителя має було бути зелене листя (Хіллер). Цілком можливо, що ці гілки, крім листя, могли мати й дрібні квіти. Такий зелений вінок, на думку воїнів, нагадував лавровий, тому більше підходив для «саркастичного вінка переможця». Нагадаємо, що цей атрибут був призначений для приниження й насмішок над Ісусом, а вже потім для завдання болю.

Не менше питань виникає в науковців стосовно рослини, з якої було зроблено вінець, адже різні види рослин мають стебла з шипами. До сьогодні немає однозначних тлумачень із цього питання. Біблійні «терні» – збірна назва, що в часи Христа позначала будь-яку рослину з шипами. Таких рослин на території Святої землі є донині майже 200 видів. Зауважимо, що рослинами, які найчастіше називають «Христові терні», є палиурус (*Paliurus spina-christi*), який поширений у районі Єрусалиму, молочай Міля, саркопотеріум, сізіфус справжній та інші (Сотнікова). Хоча більшість зацікавлених сходяться на думці, що сплести вінок лише із цих

рослин було фізично важко й технічно практично неможливо. Найбільш гнучким є сізіфус справжній, однак нині він не росте в околицях Єрусалиму (Сотнікова). Тому версія про основу з прутиків та додаткові гілки з шипами є, на нашу думку, можливою.

Такі розбіжності щодо реального вигляду тернового вінця на час євангельської події важливі та дискусійні для істориків церкви й теологів. Однак для митців різних історичних періодів і сьогодення цей історичний артефакт є джерелом творчих інтерпретацій.

Висновок. Іконопис на основі народної ікони або гравюри для багатьох митців стає способом сучасного філософсько-символічного розважання над євангельськими подіями та джерелами творчості. Ікони Т. Думан зі страсною тематикою вирізняються власними варіантами інтерпретацій Розп'яття, Оплакування тощо. Серед вирішень символічного тернового вінця Ісуса у творах художниці домінує традиційний спосіб його представлення. Однак у кількох творах художниці використовує варіанти поєднання народної квіткової символіки і традиційної християнської іконографії, тому її трактування тернового вінця включає й використання квітів та листя. Причому власне терновий вінець стає способом підсилення емоційної домінанти. Вважаємо, що це суттєво збагачує традиційні іконографічні схеми та образно-стилістичні конотації. Подальше ретельне вивчення творчості художниці й особливостей представлення тернового вінця в сакральному мистецтві України є перспективними напрямками досліджень вітчизняного образотворчого мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Длінна Т. Квіт райський: рослинна символіка спасіння у християнській культурі. URL: https://risu.ua/kvit-rayskiy-roslinna-simvolika-spasinnya-u-hristiyanskiy-kulturi_n80648 (дата звернення: 23.01.2022).
2. Дундяк І. Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження) : монографія. Івано-Франківськ, 2019. 448 с.
3. Карнаух Н., Дейнека О. У Львові відкрили виставку живопису Тетяни Думан. URL: <https://suspilne.media/182344-u-lvovi-vidkrili-vistavku-zivopisu-tetani-duman/> (дата звернення: 23.01.2022).
4. Мелетич Н. В іконі має бути наївність і доброта, – Тетяна Думан. URL: https://zaxid.net/v_ikoni_maye_buti_naiyvnist_i_dobrota_tetyana_duman_n1068722 (дата звернення: 23.01.2022).
5. Овсяник Ю. Моя Таня (Думанка). URL: <https://zbruc.eu/node/102094> (дата звернення: 23.01.2022).
6. Сотнікова М. Венец Христа: через тернии к правде. URL: <https://chudesamag.ru/tajny-istorii/venets-hrista-cherez-ternii-k-pravde.html> (дата звернення: 23.01.2022).
7. Хиллер Л. Терновий вінець, вінець перемоги. URL: <https://www.churchofjesuschrist.org/study/liahona/2011/04/crown-of-thorns-crown-of-victory?lang=rus> (дата звернення: 23.01.2022).

REFERENCES:

1. Dlinna T. Kvit raiskyi: roslynna symbolika spasinnia u khrystyianskii kulturi. [Paradise Flower: plant symbols of salvation in Christian culture]. URL: https://risu.ua/kvit-rayskiy-roslinna-simvolika-spasinnya-u-hristiyanskiy-kulturi_n80648 (date of application: 23.01.2022). [in Ukrainian].
2. Dundiak I. Ukrainske tserkovne maliarstvo druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit (osoblyvosti funktsionuvannia, zberezhenia, transformatsii ta vidrodzhennia) : monohrafiia [Ukrainian church painting of the second half of the XX – early XXI centuries (features of functioning, preservation, transformation and revival)]. Ivano-Frankivsk, 2019. Pp. 448 [in Ukrainian].
3. Karnaukh N., Deineka O. U Lvovi vidkryly vystavku zhyvopysu Tetiany Duman. [An exhibition of paintings by Tatiana Duman has opened in Lviv]. URL: <https://suspilne.media/182344-u-lvovi-vidkrili-vistavku-zivopisu-tetani-duman/> (date of application : 23.01.2022) [in Ukrainian].
4. Meletych N. V ikoni maie buty naivnist i dobrota, – Tetiana Duman. [In the icon should be naivety and kindness, – Tatiana Duman]. URL: https://zaxid.net/v_ikoni_maye_buti_nayivnist_i_dobrota__tetyana_duman_n1068722 (date of application: 23.01.2022) [in Ukrainian].
5. Ovsianyuk Yu. Moia Tania (Dumanka). [My Tanya (Dumanka)]. URL: <https://zbruc.eu/node/102094> (date of application: 23.01.2022) [in Ukrainian].
6. Sotnikova M. Venets Hrista: cherez ternii k pravde. [Crown of Christ: through thorns to the truth]. URL: <https://chudesamag.ru/tajny-istorii/venets-hrista-cherez-ternii-k-pravde.html> (date of application : 23.01.2022) [in Russian].
7. Hiller L. Ternovyi vinets, vinets peremohy. [Crown of thorns, crown of victory]. URL: <https://www.churchofjesuschrist.org/study/liahona/2011/04/crown-of-thorns-crown-of-victory?lang=rus> (date of application: 23.01.2022) [in Ukrainian].

УДК 7.033.1(035):76.03/.09

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-8>

Олександр БЕРЛАЧ

кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-8567-3268

Оксана ЛЕСИК-БОНДАРЧУК

кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0003-1460-2101

Бібліографічний опис статті: Берлач, О., Лесик-Бондарчук, О. (2022). Реінтерпретація образу Галицько-Волинського князівства в творчому доробку мистецького об'єднання «Куля». *Fine Art and Culture Studies*, 6, 54–61, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-8>

РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО КНЯЗІВСТВА В ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ МИСТЕЦЬКОГО ОБ'ЄДНАННЯ «КУЛЯ»

Проблематика дослідження присвячена розкриттю реінтерпретації образу Галицько-Волинського князівства в творчому доробку провідних художників мистецького об'єднання «Куля».

Увагу акцентовано на домінування широкого спектру ідей у творчості членів мистецького товариства. Доведено, що творчий доробок художників значний кількісно, та глибокий ідейно та важко піддається повному аналізу в межах лише статті, тому аналізуються лише деякі твори, які на нашу думку глибоко характеризують ідейний і техніко-технологічний портрет митців творчого об'єднання, їхні погляди та філософію створених образів тощо. Алегорична, символічна, багатоголоса творчість цього колективу епічна та монументальна. У багатьох творах відчувається суперечність між реальним і навколишнім світом і думкою автора.

Охарактеризовано творчі постаті мистецького об'єднання та їх діяльність, яка спрямована на художню реінтерпретацію історії Галицько-Волинського князівства шляхом розвідок-візуалізацій маловідомих тем.

Проаналізовано графічний доробок керівника мистецького об'єднання «Куля» – Олександра Дишка, як талановитого сучасного волинського графіка, реінтерпретатора образу Галицько-Волинського князівства. Визначено основні теми, типи образності та особливості їхнього втілення у художніх роботах митця.

Окреслено давньоруську тематику і типи образів у графічних роботах, описано Триглава, Пентархію, Колокрута, Волинію.Алегорію, Європу. Алегорію, Князя Дулебата, Летобора численні знаки земель, замків, гербів, прапорів як ключові міфічні образи, знаки і символи, за допомогою яких відбувається реінтерпретація образу Галицько-Волинського князівства в роботах членів товариства.

Проаналізовано специфіку реінтерпретації історичних персоналій Галицько-Волинського князівства різних його періодів, у тому числі цілого ряду вождів, князів, королів, святих, зазначено, що вони постають на картинах художників як у вигляді окремих фігур, так і як елементи більш складних композицій, стилізованого іконопису, географічно-політичних карт-розгорток, різноманітних сюжетних композицій.

Доведено, що архітектурно-ландшафтна тематика представлена цілим рядом картин-реконструкцій, присвячених реінтерпретації історії Галицько-Волинського князівства шляхом вільного фантазування на основі історичних фактів, легенд, переказів, за допомогою елементів стилізації, дуже дрібних штрихів, граничної деталізації рисунка, що створює різноманітні візуальні ефекти та відчуття гри сенсів.

Перше наукове осмислення образу Галицько-Волинського князівства у графічних роботах керівника мистецького об'єднання Олександра Дишка та членів мистецького об'єднання «Куля» є завданням нашого дослідження, актуальність якого полягає у необхідності сучасної мистецтвознавчої реінтерпретації подій давно минулих літ з метою просвітництва та популяризації давньої історії Луцька і Волині.

Своїми творчими роботами члени мистецького об'єднання «Куля» авторитетно декларують про те, що дух править світом, утворюючи відносно самостійну ідеальну субстанцію. Властивості творчості, в основу якої покладено філософське розуміння буття, виражені в особливій художній формі, вони є унікальним, найефективнішим способом розуміння прекрасного.

Ключові слова: Галицько-Волинське князівство, міфи, знаки, символи, картини-реконструкції, графіка, реінтерпретація, мистецьке об'єднання «Куля».

Oleksandr BERLACH

Candidate of Architecture, Associate Professor at the Fine Arts Department, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Ukraine, 43025
ORCID: 0000-0002-8567-3268

Oksana LESYK-BONDARUK

Candidate of Architecture, Associate Professor at the Fine Arts Department, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Ukraine, 43025
ORCID: 0000-0003-1460-2101

To cite this article: Berlach, O., Lesyk-Bondaruk, O. (2022). Reinterpretatsiia obrazu Halytsko-Volynskoho kniazivstva v tvorchomu dorobku mystetskoho obiednannia “Kulia” [Reinterpretation of the Galicia-Volhynia principality characteristic in the art union “Koolya” (bullet) art work]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 54–61, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-8>

REINTERPRETATION OF THE GALICIA-VOLHYNIA PRINCIPALITY CHARACTERISTIC IN THE ART UNION “KOOLYA” (BULLET) ART WORK

The investigation problematic is dedicated to the reinterpretation of Galicia-Volhynia Principality characteristic discovery in the Art Union “Koolya” artists’ work.

The accent is on the domination of a wide ideas spectrum in the creative work of the union members. It is proven that the creative work of the artists is considerable in amount, and contains deep ideas, which is extremely hard to analyse to a full extent within one article. Therefore, we analyse only some works, which to our mind deeply characterise the ideological and technical portrait of the artists of the art union, their views and philosophy of the created works, etc. We have characterised the art union creative figures and their activities, which is aimed at artistic reinterpretation of the Galicia-Volhynia Principality history through visual investigations of little-known themes.

We analysed the graphic work of Oleksandr Dyshko – the chief of the art union “Koolya”. He is a modern talented Volyn graphic artist, reinterpreter of the portrait of Galicia-Volhynia Principality. The main themes have been defined, types of visualisation and peculiarities of their embodiment in the artistic works of the artist.

The Old Rus’ theme has been identified, the type of characters in graphic works, such mystical characters as Tryhlav (Three-Head), Pentarchy, Kolokrut (Hurl, the one who is using people) have been described, numerous signs of earth, castles, emblems, flags as key mythical images, signs and symbols, with the help of which the portrait of Galicia-Volhynia Principality is being reinterpreted in the art union members’ works.

The specifics of the reinterpretation of historical personalities of Galicia-Volhynia Principality in its different periods, including a number of chiefs, earls, kings, saints. It is stated that they are reflected in the artists’ paintings both as separate figures, and as elements of more complex compositions, styled iconography, geographical and political unfolding maps, various compositions with a plot.

It has been proven that the architectural and landscape theme is represented by a number of reconstruction paintings dedicated to reinterpretation of the history of of Galicia-Volhynia Principality by means of free fantasy based on historical facts, legends, recitals, with the help of stylisation elements, very small prints, extreme drawing details, which creates various visual effects and the feeling of senses play. The first scientific comprehension of the portrait of Galicia-Volhynia Principality in the graphic works by Oleksandr Dyshko is the task of our investigation. We need a modern artistic interpretation of the ancient events in order to enlighten and advertise the ancient history of Lutsk and Volyn.

The members of the art union “Koolya” declare by their art works that the spirit rules the world, creating a relatively free-standing ideal substance. The characteristics of the creativity, the basis of which holds the philosophical understanding of being, are expressed in a special art form, they are unique and most effective ways of understanding the beautiful.

Key words: of Galicia-Volhynia principality, myths, signs, symbols, paintings-reconstructions, graphics, reinterpretation, art union “Koolya”.

Постановка проблеми. Мистецьке об’єднання «Куля» є помітним представником мистецької еліти України, члени якого вивчають давню історію становлення нашої держави шляхом дослідження історичних фактів і на їх основі засобами вільного фантазування створюють картини-реконструкції, географічно-політичні карти-розгортки, стилізовані сюжетні композиції, тощо. Роботи членів цього товариства широко відомі як

на батьківщині, так і за її межами. Вони характеризуються пластичною довершеністю, лаконізмом, виразною художньою мовою та особливим мистецьким почерком, який передає їхню чітку життєву позицію. Творчість членів колективу має примітну особливість, оскільки зміст їхніх робіт і їх композиційне вирішення потребують мислення глядача, своєрідної співтворчості. Художників мистецького об’єднання цікавлять не лише

події того часу, про які залишилося дуже мало історичних фактів, жодних мистецьких пам'яток і лише руїни тих місць, а й філософський сенс буття людини, її трепетний зв'язок з навколишнім світом, її духовне наповнення. Звідси алегоричність та багатозначність творів членів мистецького об'єднання «Куля».

На кількох сторінках не можливо описати весь талант членів товариства, творчість яких відома світовій спільноті. У статті акцентовано увагу на великий пласт історичних мальованих плакатів і авторської графіки О. Дишка, живопису, цифровографії, текстильної та шкіряної пластики майстрів товариства в цілому. Проте, вищезгадані питання в наукових колах фахівців недостатньо вивчені, а тому є актуальними для українського мистецтвознавства.

Робота виконана відповідно до наукової тематики кафедри образотворчого мистецтва ВНУ імені Лесі Українки «Дослідження образотворчого мистецтва Волині, традиції та сучасність».

Мета статті: розкрити образ Галицько-Волинського князівства та особливості його реінтерпретації у творчому доробку мистецького об'єднання «Куля».

Аналіз досліджень. В українському мистецтвознавстві віднедавна простежується великий інтерес до предавньої історії становлення і розвитку Галицько-Волинського князівства (Руського Королівства), яка стала предметом дослідження істориків, археологів, мистецтвознавців, архітекторів (Диба, 2014: 484; Кучинко, 2001:16; Демиденко, 2020).

Дослідження, розвідка-візуалізація особливостей реінтерпретації історичних персоналій Галицько-Волинського князівства різних його періодів, у тому числі цілого ряду вождів, князів, королів, святих творчим об'єднанням «Куля» є прикладом загальних тенденцій, які здебільшого виокремлюють вітчизняний мистецтвознавчий дискурс.

Недостатня та фрагментарна оглядовість творчості мистецького об'єднання «Куля» потребує аналізу творів і способів творчого мислення членів команди, художніх процесів та явищ загалом.

Виклад основного змісту. Галицько-Волинське князівство, або (Руське Королівство) – середньовічна монархічна держава у Східній Європі, що була утворена волинським князем Романом Мстиславовичем у 1199 році, керувалася князями та королями з династій Рюриковичів, П'ястів та Гедиміновичів, і останньою столицею якої аж до 1388 року залишалося місто Луцьк.

Історики вважають роль Галицько-Волинського князівства у продовженні традицій Київської Русі надважливою. Галицьке та Волинське князівства змогли увібрати у себе київську спадщину і прогресувати у важкий період міжусобиць завдяки віддаленості від кочівників, наявності розгалуженої мережі міст, торговельних шляхів із Заходу і цінних на той час соляних родовищ поблизу Галича (Галицько-Волинська держава, 2021). Разом з тим, за словами Ярослава Ісаєвича, політична, культурна і етнічна відмінність Руського Королівства від Польщі була такою значною, що навіть після захоплення Польщею Галичини у 1349 році король Казимир III титулував себе не лише королем Польщі, а й володарем Королівства Русі та випускав для русинів окрему монету – грошик руський (Ісаєвич, 2008: 568).

Незважаючи на дуже важливу роль Руського Королівства в історії Середньовічної Східної Європи, і зокрема, значущість ролі стародавньої Волині у його складі, цей період у сучасній історіографії не належить до достатньо досліджених, тим більше – незмірно малою є його репрезентація у культурних та мистецьких артефактах нашого часу, що зумовлено втраченою значною кількістю інформації про ту далеку добу, відсутністю низки історичних фактів та культурно-мистецьких пам'яток.

Разом з тим, спробу художньої реконструкції тих далеких історичних подій зроблено зусиллями діячів творчого мистецького об'єднання «Куля», під керівництвом одного із найактивніших представників, відомого волинського художника-графіка Олександра Дишка.

Мистецьке об'єднання «Куля» в якому працюють Олександр Дишко з Наталією Градиською, Олександром Більчуком, Елеонорою Сабовою-Дишко, Церкою Тровою та іншими було започатковано у 2007 році при Державному історико-культурному заповіднику «Старий Луцьк». Товариством започатковані цікаві культурно-мистецькі проекти, які виконують головну місію – просвітницьку. Серед творчих акцій: акція «Перехід», присвячена дослідженню підземель Луцького замку; “Back to Europe” – пересувна виставка містами та замками Західної України; “Volynia Sacrum”, “Volynia. Cruor at Argentum” (Волинь. Кров і Срібло) – масштабні мандрівні виставки містами України з обговоренням, круглими столами та симпозиумами; акція «Луцьк 930»; акція “Urbs Luceoriensis”, що включала виставки «Кроки минулого» та «Луцьк 1429. Остання столиця», приурочена 820-й річниці Волинсько-Галицької держави.

З 2020 р. у Луцьку продовжують реалізовувати культурно-мистецький проект «Королівство Русь», який триватиме до 7 жовтня 2023 р – дня коронації короля Данила.

Через призму минулого майстри пензля Олександр Дишко (графіка, живопис), Елеонора Сабова-Дишко (графіка, живопис), Олександр Більчук (дизайн, цифрографія) та Наталія Градиська (графіка, декоративне мистецтво) показують інше прочитання української давнини. У творчому доробку митців з'явилося більше сотні оригінальних творчих робіт, що представляють собою цікаві живописні образи та чорно-білу графіку мальованої історії, що реконструювалася «навпомацки на основі переказів, байок, приблизних перекладів з начерків середньоазійських мандрівників IX–XIII ст., Візантійських, Чеських, Грецьких, Польських, Німецьких хроністів раннього середньовіччя» і представляє собою «вільне, суб'єктивне, фантазування», будучи своєрідною «розвідкою-візуалізацією маловідомої теми волинського давнього минулого» (До річниці Волинсько-Галицької держави, 2019: 59). Уяву художників захоплюють міфічні персонажі прадавньої Волині, постаті князів і королів руських.

У картинах авторської графіки та живописі Елеонори Сабової-Дишко «Парадний портрет» (2010); «Алегорія» (2018), композиціях текстильної, шкіряної пластики на історичну тематику та вишуканої графіки Наталії Градиської звучать акорди минулого рідної землі. Їх творчість будить нас до роздумів над минулим, до відкриття і аналізу маловідомих сторінок історії Луцька і Волині, до переосмислення і реінтерпретації подій давно минулих літ.

Зображенням міфічних образів присвячені такі роботи Олександра Дишка як «Рутенія»¹ (2016), «Магірслава-Птах» (2017), «Коляска Пентархія або народження Триглава» (2017), «Початки» (2018), «Святилище Пентархія» (2018), «Пташка-символ» (2018). Картини «Коляска Пентархія або народження Триглава» та «Святилище Пентархія» присвячені давньоруському божеству Триглаву, що уособлював для слов'ян принцип триєдності світу. Русичі бачили в образі Триглава триєдність неба, землі і підземного світу, а за іншою версією – єдність богів Сварога (бога ковальства), Перуна і Святовита (бога війни і перемоги), прототипу християнської Трійці (Бога-Отця, Бога-Сина, Бога-Духа Святого). (Релігія в Україні, 2011).

¹ Рутенія (Ruthenia, Русь) – назва східнослов'янських територій, у тому числі Галицько-Волинської Русі, в латинських історичних джерелах. Вона не вживалася місцевим населенням, яке в латинськомовних книгах (грамота угорського короля від 1261 р. та ін.) називалося русинами (Байцар, 2018).

Пентархія означає п'ятивладдя, систему главенства у християнській Церкві п'яти патріархів, що існувала у IV–VI століттях і означала рівноначальне співвладдя патріархів Риму, Константинополя, Александрії, Антіохії та Єрусалиму, засноване на тому, що саме вони встановили канони (правила) Вселенських Соборів, тобто зборів єпископату християнської Церкви. (Релігія в Україні, 2011).

Пентархія має глибоко символічне значення, вона уособлюється п'яти пальцями на руці, п'яти чуттями людини (зір, слух, дотик, смак, нюх) тощо. На картинах Олександра Дишка Триглава «Коляска Пентархія або народження Триглава» (рис. 2), а також «Святилище Пентархія» (рис. 1) для зображення пентархії використано символ п'яти пальців, з людським обличчям, коронованим рогами, на кожному. Триглав представлено у образі триглавого орла, який поміщено на возі (колясці), запряженому людьми, на другому поверсі цього возу й знаходиться пентархія. Багатоеlementний художній простір картин вміщає зображення черепів, комах, плазунів, драбин, печаток тощо. Автор пропонує свою модель сюрреалізму – як символізму, трансформованого психоаналізом. Його філософія – спіритуальність, позаматеріальність матеріальних явищ. Натомість, О. Дишко згромаджує речі одночасно із світу реального та підсвідомого, створюючи із минулого та уявного несподівану сюрреалістичну суміш.

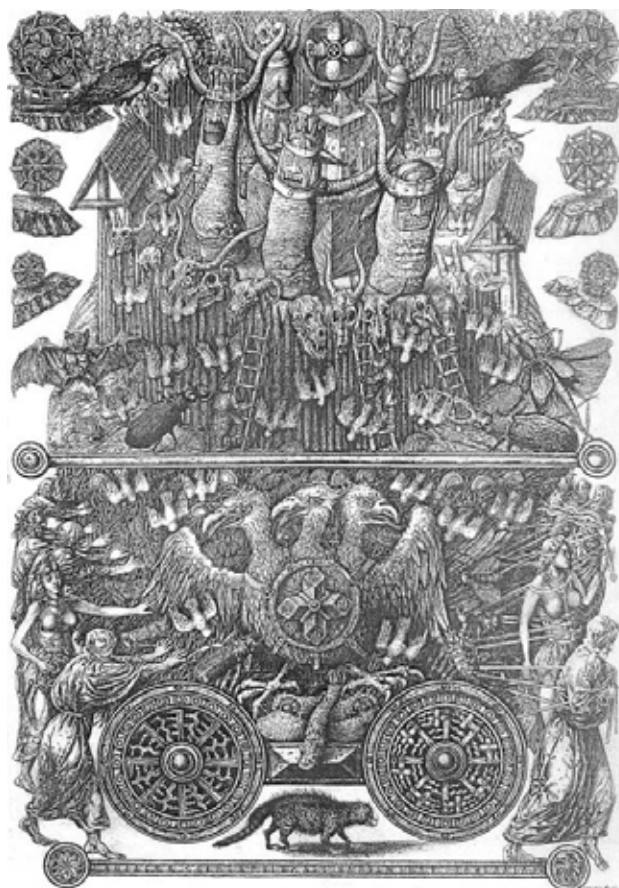
На картині «Святилище Пентархія» художник використовує характерну сюрреалістичну предметність: черепи людей і тварин, всевидяче око, п'ять пальців зображено виростаючими з книги, до якої припадають люди. А над пальцями висить п'ятикутна зірка (пентаграма), що використовується в різних дуже древніх філософіях і релігіях і є символом досконалості та безпеки. По краях цієї зірки на картині Олександра Дишка написано: меншими буквами – чотири матерії, з яких побудовано світ «вода – земля – повітря – вогонь», а більшими буквами – християнські чесноти: «справедливість – мудрість – стриманість – терпіння».

Символічні образи знаходимо на роботах О. Дишка «Птах-Колокрут» (2009), «Європа. Алегорія» (2015), «Волинія. Алегорія» (2015).

В картині «Птах-Колокрут» (2009), художник сюрреалістично komponує будівлі магістрату, луцького братства, хреста, сокола вписаного в коло, декоративні знаки і написи, вибудовуючи вигадливо-нелогічний характер речей. У обох випадках Олександр Дишко використовує чотирирамний хрест з лівобічним рухом.



**Рис. 1. О. Дишко.
Святилище Пентархія, 2018**



**Рис. 2. О. Дишко. Коляска Пентархія
або народження Триглава, 2017**

Композиція «Волинія. Алгоритм» (2015) (рис. 3) і «Європа. Алгоритм» (2015) (рис. 4) зображені у вигляді жіночих постатей з прапорами, мечами та щитами поєднують у собі події та явища, що баланують у просторі та часі. Бажання автора бути водночас динамічним і позачасовим прослідковується у застосуванні прийомів зміщених планів, ніби перекраюного простору, перерваного часу. Проте Європа тримає в руках ріг достатку і оточена гадами, ящурами, птахами і перехресними знаменами що вирішується митцем як перехід в композиційному сприйнятті від руху до спокою. Про те її постать нестійка, рух незавершений, фігура у напіврусі. Якраз тут, рух Волинії автор розв'язав несподіваним композиційним прийомом «зупиненого руху», застосовуючи у роботі два перехресних знамена. На задньому плані картини видніється дівчина верхом на біку Зевсові, нагадуючи міф про викрадення Європи. Волинія, натомість, має в руках польовий букет. Її щит і шолом тримають янголята, один з яких заходить зверху на величезному піщаному годиннику, а ще трохи вище – розміщене 16-тираменеве коло свастики.

Дуже значне місце в графічному доробку О. Дишко відведено уявним та історичним особистостям. Його історія – суцільно персоніфікована. Серед робіт такого плану – «Лицар» (2000), «Василько – князь Волинський» (2011), «Князь Вітовт» (2011), «Мстислав Данилович – князь Луцький» (2012) та ін. Видатні постаті історії Галицько-Волинського князівства різних його періодів постають як у вигляді окремих фігур (портретів), так і з'являються як елементи більш складних композицій – подвійних чи потрійних (групових) портретів, стилізованого іконопису, стародавніх географічно-політичних карт, різноманітних сюжетних композицій тощо. Більшість постатей подані художником у оточенні різноманітних символів, а також написів-коментарів з різних історичних джерел, що виступають важливими елементами композиційної цілісності. Так, в центрі картини «Князь Дулеба» (2015) (рис. 5) зображено постать князя на колінах із молитовно складеними руками, крім того в картині двічі використано символ Триглава, а також образ крилатого коня (змія), що за деякими версіями символізував Златоуста.



Рис. 3. О. Дишко. Волинія. Аллегорія, 2015



Рис. 4. О. Дишко. Європа. Аллегорія, 2015

Сюрреалістична композиція «Князь Летобор» (2015) (рис. 6) вирішується автором у зображенні князя сидячим на кам'яному престолі, бородатим, з дерев'яним ціпом в руках, двома орлами позаду та вогнищем, перед яким колінопреклонені люди. Увесь його престол густо оплетений стрічкою-літописом, на якій виписана історія дулібів та згадані численні імена їхніх вождів і князів. Для композиції ніби характерна формальна двовимірність простору, але О. Дишко знаходить нові шляхи досягнення третього виміру – час.

Робота виконана в унікальній графіці з використанням мокрих технік – міцно-стійкою фарбою глибокого чорного кольору, туші та металевого пера.

Композиційні експерименти у графічних роботах з успіхом доводять можливість існування в одному творі дво- і тривимірного простору. Художник поєднав двовимірні площини з тривимірними фігурами. Оперуючи суто лінією, митець знаходить нові шляхи досягнення третього виміру. Пряма лінія, як горизонтальна висловлює два виміри, нахилена лінія веде в глибину, висловлює третій вимір – лінійну перспективу.

Архітектурно-ландшафтна тематика представлена ще ширше і різноманітніше. Серед робіт такого плану – «Волинія. Лучеськ» (2012), «Пам'ятний знак Луцьк» (2012), «Княжий Холм» (2013), «Холм. Церква св. Марії. Місце спочину праху короля Данила. Реконструкція» (2013), «Княжий Володимир» (2014), «Луцьк – остання столиця Волинсько-Галицької держави» (2014), «Середньовічний Лучеськ» (2014), «Луцький замок IX ст. Кристалічні структури» (2015), «Площа Ринок у Луцьку. Південна сторона. XV ст. Реконструкція» (2017), «Панорама ринку. Луцьк. XV ст.» (2017), «Глобус Волинія або «Кожна жаба своє болото хвалить» (2018), «Корона примарного королівства» (2018), «Зодчий-Анонімус. Перекази середньовічного міста» (2018), «Луцьке братство» (2018), «Ринок Луцький XIII–XV ст. Реконструкція» (2018), серія «Найстаріші Луцькі площі» (всього – 8, 2018), «Луцька ратуша. XV ст. Реконструкція» (2018), «Прибуття делегацій. Корабель-аллегорія» (2018), «Конгрес європейських монархів у Луцьку 1429 р.» (2019).



Рис. 5. О. Дишко «Князь Дулеба», 2015



Рис. 6. О. Дишко «Князь Летобор», 2015

Висновки. Проаналізувавши творчий шлях митців творчого об'єднання «Куля» та здійснивши мистецтвознавчий аналіз окремих творів, можна дійти висновку, що сюрреалістичні прийоми, якими часто послуговуються художники, дозволяють ввести глядача у справжній дискурс історії, спонукаючи на мить відчутти себе, то старим вояком-знаменоносцем, то будівничим з кельмою, то ченцем-пілігримом, дзвонарем, і навіть, пережити своєрідний транс, зумовлений оцим балансуванням на межі сну та реальності. Зміст символів-знаків, їхня краса, притягальна сила алгорій у творах митців об'єднання «Куля» сповнені ностальгійно-поетичних відчуттів. Вони – як одкровення, як марення, як незбагнений міраж. У них – щемлива печаль, осяяння мудрістю і, навіть, пережиття катарсису. Хронотип у картинах майстрів вирішує проблеми поєднання простору й часу. Тому в творчих композиціях простір і час є фіктивними реаліями та існують тільки як ідеї.

У цій статті зосереджено найбільшу увагу на творчому доробку майстрів роботи яких досконало розкривають реінтерпретацію образу

Галицько-Волинського князівства, а саме твори керівника мистецького об'єднання «Куля» О. Дишка. Зазначено, що важливе місце займають історичні мальовані плакати та вишукана графіка в основу композиційної побудови яких покладено двовимірний і трьохвимірний простір, лінія, дрібний штрих, гранична деталізація рисунка, пляма і світлотінь. Виділено типи образності у художніх роботах: Триглава, Сокола Колокрута, Князя Дулебата, Летобора та ін., як ключові міфічні образи, знаки і символи, за допомогою яких відбувається реінтерпретація образу Королівства Руси.

Також проаналізовано специфіку реінтерпретації історичних персоналій різних періодів, у тому числі цілого ряду вождів, князів, зазначено, що вони постають на картинах художника у вигляді предметних композицій, так і елементами складних сюжетних картин, стилізованого іконопису, географічно-політичних карт-розгорток.

У цій статті доведено, що архітектурно-ландшафтна тематика представлена цілим рядом картин-реконструкцій.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Байцар А. Рутенія – давня назва українських земель (карти XIV–XVII ст.). 2018. 23 лют. URL: <https://baitzar.blogspot.com/2018/02/xiv-xvii.html> (дата звернення 01.12.2021).
2. Галицько-Волинська держава. *Історія України: зародження української нації*. URL: <https://history.ed-era.com/vstup> (дата звернення 02.02.2022).
3. Демиденко В. Символ і філософія свастики у різних народів. *Останній бастіон*. 2020. 20 лип. URL: https://bastion.tv/simvol-i-filosofiya-svastiki-u-riznih-narodiv_n36538 (дата звернення 01.10.2021).
4. Диба Ю. Батьківщина святого Володимира: Волинська земля у подіях X століття (Міждисциплінарні нариси ранньої історії Руси-України). Львів : Видавництво Колір ПРО, 2014. 484 с.
5. Дишко Олександр. *Велика Волинь. Art gallery галерея мистецтв*. URL: <https://www.volart.com.ua/art/dyshko/> (дата звернення 09.01.2022).
6. До річниці Волинсько-Галицької держави (1119). *Луцьк 1429. Остання столиця*. Альбом-каталог художнього об'єднання КУЛЯ. Луцьк : Ініціал. 2019. С. 59.
7. Ісаєвич Я. Д. Королівство Русь. *Енциклопедія історії України*. Т. 5. Київ : Наукова думка, 2008. 568 с.
8. Пентархія: определение, история, современный контекст. *Релігія в Україні*. 2011. 21 лип. URL: https://www.religion.in.ua/zmi/foreign_zmi/11044-pentarxiya-opredelenie-istoriya-sovremennyj-kontekst.html (дата звернення 01.01.2022).

REFERENCES:

1. Baitzar A. Ruteniia – davnia nazva ukrainskykh zemel (karty XIV–XVII st.). [Ruthenia is the ancient name of Ukrainian lands (maps of the 14th–17th centuries)]. 2018. 23 liut. URL: <https://baitzar.blogspot.com/2018/02/xiv-xvii.html> (data zvernennia 01.12.2021) [in Ukrainian].
2. Halytsko-Volynska derzhava. Istoriia Ukrainy: zarozhzhennia ukrainskoï natsii. [Galicia-Volyn state. History of Ukraine: the birth of the Ukrainian nation]. URL: <https://history.ed-era.com/vstup> (data zvernennia 02.02.2022) [in Ukrainian].
3. Demydenko V. Symvol i filosofii svastyky u riznykh narodiv. Ostannii bastion. [The symbol and philosophy of the swastika in different nations. The last bastion]. 2020. 20 lyp. URL: https://bastion.tv/simvol-i-filosofiya-svastiki-u-riznih-narodiv_n36538 (data zvernennia 01.10.2021) [in Ukrainian].
4. Dyba Yu. Batkivshchyna sviatoho Volodymyra: Volynska zemlia u podiakh X stolittia [Homeland of St. Vladimir: Volyn land in the events of the tenth century]. (Interdisciplinary essays on the early history of Russia-Ukraine). Lviv : Vydavnytstvo Kolir PRO, 2014. 484 s. [in Ukrainian].
5. Dyshko Oleksandr. Velyka Volyn.[Greater Volyn]. Art gallery. URL: <https://www.volart.com.ua/art/dyshko/> (data zvernennia 09.01.2022) [in Ukrainian].
6. Do richnytsi Volynsko-Halytskoi derzhavy (1119). Lutsk 1429. Ostannia stolytsia. [To the anniversary of the Volyn-Galician state (1119). Lutsk 1429. The last capital]. Album-catalog of the KULYA art association. Lutsk : Initsial. 2019. S. 59 [in Ukrainian].
7. Isaievych Ya. D. Korolivstvo Rus. [Kingdom of Russia]. Entsiklopediia istorii Ukrainy. T. 5. Kyiv : Naukova dumka, 2008. 568 s [in Ukrainian].
8. Pentarkhiya: opredelenye, ystoriya, sovremennyi kontekst.[Pentarchy: definition, history, modern context]. Relihiia v Ukraini. 2011. 21 lyp. URL: https://www.religion.in.ua/zmi/foreign_zmi/11044-pentarxiya-opredelenie-istoriya-sovremennyj-kontekst.html (data zvernennia 01.01.2022) [in Ukrainian].

УДК 75.071.1.041.5 (477) «18»

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-9>

Андрій КОВАЛЬ

викладач кафедри графічного дизайну, Львівська національна академія мистецтв, вул. Кубійовича, 38, м. Львів, Україна, 79011

ORCID: 0000-0002-8009-1744

Бібліографічний опис статті: Коваль, А. (2022). Святий Миколай в іконописі Корнила Устияновича. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 62–67, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-9>

СВЯТИЙ МИКОЛАЙ В ІКОНОПИСІ КОРНИЛА УСТІЯНОВИЧА

У статті дається аналіз іконопису художника Корнила Устияновича, що стосується постаті святого Миколая. Виявлено півтора десятка робіт. В спадщині митця представлено два типи зображень – поясний (півфігурний) і ростовий (повнофігурний). Окреслено типові риси образу, які наявні в сакральних просторах різних храмів. Здійснено огляд церков, у яких малював художник та вказано на збереженість чи втрату мистецького доробку. Скажімо, у селі Козьова Стрийського р-ну, у ніші дерев'яної основи знаходиться твір зі святим Миколаєм, що асоціюється із виносною іконою. Це фрагмент іконостасу, який створено у 1877 році. На жаль, церква згоріла, але деякі елементи були врятовані. Усі полотна з постаттю святого Миколая митець малював у різні часи та в різних регіонах Галичини, у яких акцентована увага на самій особі, на його зовнішності, елементах одягу, що мають символічне та естетичне значення. У своєму культурно-живописному возвеличенні образу Миколая Чудотворця Корнило Устиянович не обмежувався однофігурним зображенням. Він збагатив свою творчу спадщину саме сюжетним композиційним вирішенням, також відтворив досить цікаву історичну подію «перенесення мощей святого Миколая», яка відбулася у 1087 р. Такий непростий сюжет, над яким художник працював у церкві села Шешори неподалік Косова, глибоко проаналізувавши біблійний текст та пов'язав його з індивідуальним осмисленням традиції. Митець намагався оновити сюжетно-ситуативні ходи та подати це на живописну площину. У його роботах домінує структурне моделювання форми та образу, а художні сцени відтворені без будь-яких суттєвих відхилень, не виходячи за межі традиції. Рисунок чіткий і закономірний, який базується на академічних засадах. Досить часто на площинах храмів спостерігаємо поєднання реалістичного бачення світу та декоративно-умовних форм художнього виразу, вмотивованість композиційного вирішення, у якому закладено психологічний образ. Притаманна художню майстерність реалістичного малярства та відчуття глибокого внутрішнього змісту, тоді, коли постать набирає типових для регіону характерних рис і стає ближчою до вірян. Зображення доповнюються стриманою та естетичною кольоровою гамою, вміло поєднують багатфігурні образи із природним простором.

Ключові слова: іконопис, живопис, кольорова гама, сюжет, сакральне мистецтво, академічний рисунок.

Andriy KOVAL

Lecturer at the Graphic Design Department, Lviv National Academy of Arts, Kubiyovych Street, 38, Lviv, Ukraine, 79011

ORCID: 0000-0002-8009-1744

To cite this article: Koval, A. (2022). Sviaty Mykolai v ikonopysi Kornyla Ustyianovycha [Saint Nicholas in the icon painting by Kornylo Ustyianovych]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 62–67, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-9>

SAINT NICHOLAS IN THE ICON PAINTING BY KORNLYO USTYIANOVYCH

The article analyzes the icon painting by artist Kornylo Ustyianovych which is centered on the image of Saint Nicholas. Fifteen works were found. The artist's legacy represents two types of portraits: a half-length portrait and a full-height portrait. The typical features of the image, which exist in sacred spaces of different temples, are specified. The churches where the artist painted are examined and the artistic heritage preservation or loss are specified. For example, in the village of Kozova, Stryi district, in the niche of a wooden basis there is a work with Saint Nicholas which is associated with the portable icon. This is a fragment of an iconostasis which was created in 1877. Unfortunately, the church burnt down but some elements were rescued. All canvases with the image of Saint Nicholas were painted by the artist at different times and in different regions of Halychyna and they are focused on the image of Saint Nicholas himself, his appearance, the elements of clothes which have symbolic and aesthetic meanings. In his cultural and artistic glorification of the image of Nicholas the Wonderworker Kornylo Ustyianovych didn't limit himself to a single-figure image. He enriched his artistic

heritage with plot-driven formula and also depicted quite an interesting historic event of translation of relics of Saint Nicholas which took place in 1087. There is a complicated plot on which the artist worked in the church of the village of Sheshory not far from Kosiv, having analyzed in depth the Biblical text and connected it with its individual interpretation of traditions. The artist was trying to renew plot-driven and situational moves and to depict this on the artistic planes. His works are dominated by the structural modeling of form and image and artistic scenes are shown without any significant deviations without extending beyond the limits of tradition. The drawing is blur-free and predictable, it is created on an academic basis. Quite often on the surfaces of the temples the combination of realistic outlook and decorative and conventional forms of the artistic expression, justification of plot-driven decisions, in which the psychological image is embedded, can be seen. There is natural artistic professionalism of realistic paintings and the feeling of a deep internal content when the image gets the elements typical of this region and becomes closer to the religious. The images are complemented by a reserved and aesthetic color scheme, they skillfully combine multifigure images with natural space.

Key words: icon painting, painting, color scheme, plot, sacred art, academic painting.

Постановка проблеми. Один з найпопулярніших святих у християнському світі, який вважається покровителем плаваючих і мандруючих – це Микола, Миколай Мирлікійський (Микола Чудотворець) (Моздир, 2006: 145–147). Його прославляють на морі, величають на суходолі, у нього просять допомоги у всіх небезпеках. Святий Миколай народився в місті Патарах у другій половині третього століття, що знаходиться в старовинній Ликії східної частини сучасної Туреччини. Батько його Теофан і мати Нонна були праведними християнами і намагалися навчати цьому свого сина. Вже в молоді роки святий Миколай вів побожне життя, у середу і п'ятницю – аж до заходу сонця постив. Перебуваючи у Господніх чеснотах, і доносив Христову віру та згодом висвятився на священника.

У візантійській іконографії він з'являється в X столітті в мозаїках Константинопольського собору святої Софії. На теренах Київської Русі перші роботи зі святим Миколаєм угодником датуються XI століттям. Пошанованою святинею Софії Київської вважається ікона святого Миколи (Мокрого), що є візантійською за походженням. Існує одна з версій, що твір 1943 р. вивезли до Варшави, а згодом відправили до США. У настінному живописі образ святого Чудотворця появився у XII столітті – це фреска із Михайлівського Золотоверхого монастиря у Києві. Часто Миколая угодника малюють із клеймами навколо постаті, кількісно від 10 до 20 зображень, у яких відтворений його життєвий шлях, що поділяється на три частини: перша – про дитинство і юнацькі роки, друга – посвята у священництво і душпастирські сцени, третя – допомога нужденним і чуда, які учиняв святий. Такий тип ікон був поширений на західноукраїнських землях. Переважно іконопис виконувався яєчною темперою на левкасному ґрунті, основою служили липові дошки, які зчіплювалися дубовими шпугами.

Мета статті полягає в аналізі образу Миколая на іконописних полотнах К. Устияновича, які нам вдалося виявити в різних храмах Львівської,

Івано-Франківської та Тернопільської областей. Вперше залучається в науковий обіг низка невідомих творів, передусім сакрального мистецтва, архівних матеріалів та ін.

Із середини 19 ст. у церковному малярстві Галичини все частіше з'являлися твори у техніці олійного живопису. Велика кількість художніх робіт була копіями дешевих ярмаркових листівок. Із непрофесійним виконанням і анатомічними диспропорціями такі постаті часто заповнювали церковне середовище. Тому для цього періоду постало завдання «створити новий образ так, щоб не порушити традиції, не зруйнувати канону. Саме в такій ситуації виявляється, чи людина – талановитий творець, чи лише здібний ремісник». Дослідники вважають кінець XIX – першу третину XX ст. в історії мистецтва Східної Галичини досить проблемним і суперечливим періодом, складність якого полягає в тому, що сьогодні відбувається активний процес його переосмислення. Мистецтвознавці повинні відповісти на питання: якою була загальна стилістична еволюція, ідеологічне й національне підґрунтя нової художньої культури, особливості синтезу мистецтв (Студницька, Студницький, 2016: 32). З таким викликом справлялася невелика кількість митців, що проживала в Галичині. Майже всі вони закінчували західноєвропейські мистецькі заклади, володіли тенденціями академічного рисунку. Тут поєднувалися художня майстерність реалістичного малярства і відчуття глибокого внутрішнього змісту: постать набирає типових для регіону характерних рис і стає ближче до вірян. Власне аналогічними є зображення святого Миколая у творах Корнила Устияновича.

Виклад основного матеріалу. Нам удалося віднайти близько півторадесятька робіт художника привисвячених особі святого Миколая. Вони переважно вмонтовані в іконостас намісного ряду або бічних вівтарів. Традиційно розмішувалися «на іконах біля дияконських врат зображали особливо шанованого в даній місцевості святого, здебільшого Миколая, справа від Спасителя

розташовували храмову ікону, тобто ікону того святого або празника, якому призначений храм. Таким чином, намісний ряд символізує єднання Земної та Небесної церков, відкриває кожному вірному шлях індивідуального спасіння» (Студницький, 2009–2010: 194–195).

В доробку К. Устияновича два типи зображень – поясний (півфігурний) і ростовий (повнофігурний). Взявши за основу певні мистецькі чинники, ми згрупували їх у дві композиційно-споріднені групи. Перша (півфігурна) знаходиться у храмах сіл Вістова Калуського р-ну Івано-Франківської обл., Козьова Сколівського р-ну Львівської обл., Мацошин Жовківського р-ну Львівської обл., Микуличин Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл., Острів Тернопільського р-ну Тернопільської обл., Шешори Косівського р-ну Івано-Франківської обл., Шульганівка Чортківського р-ну Тернопільської обл., Ягільниця Чортківського р-ну Тернопільської обл. Всі ці зображення святого Миколая належать до поясного типу, які виконані здебільшого на полотні.

Характеризуючи роботи, які виконав К. Устиянович, мусимо зазначити, що переважно на площинах представлено святого старшого віку із ликом благодаті Божої. Охайна сива борода, по якій спадають тонкі вуса. В усіх іконах акцентована увага на головному уборі – великій митрі, з-під якої виглядає невелике світле волосся. Якщо зосередити увагу на зовнішніх характеристиках митри, то вона переважно в багряних кольорах із золотим декором. Верхня її частина оздоблена хрестом, нижня – стрічкоподібним обручем із гострим закінченням, що нагадує терновий вінок, який накладали на Ісуса. Правою ледь піднятою рукою святий Микола робить благословляючий жест. У лівій – тримає складене червоне Євангеліє, яке обрамлене золотою оправою. У «Житті святих» зазначено, що «при всьому свому смиренні, він не міг противитися Божій волі, бо, як каже передання, вночі перед цим явилися йому Христос Спаситель і Пресвята Богородиця; Ісус подав йому Євангеліє, а Пречиста – омофор» (Життя святих, 2011: 697), який зображено на полотнах у світлих тонах із яскраво вираженими хрестами.

Варто зазначити, що зробивши огляд церков сіл Вістова, Микуличин, Острів, Шешори, простежуємо тенденцію подачі зображення омофору, який нагадує фелон латинського обряду, чому сприяє застосування білих фарб та пластично змодельованих складок. Його збагачує рослинний орнамент – п'ятилистик клена, що із слів пророка Ісаї символізує високість і всемогутність Бога. Іноді орнамент нагадує червону плодоносну шовковицю із довгим зеленим стеблом. Такий

візерунок проходить по нарукавниках, це – комплект облачення, що одягають на кінці рукавів: «Нарукавники нагадують ті мотузки, якими були зв'язані руки Ісуса Христа, коли його вели на суд до Пилата» (Захарчук-Чугай, 2006: 160–161). Усі ікони оздоблені золоченою широкою оправою, що гармоніює із іконостасом. У церквах сіл Мацошин, Микуличин, Шешори вони збагачені золотим рельєфним тлом. Слід згадати про роботу із села Козьова, що неподалік Славська, де образ святого Миколая знаходиться у ніші невеликої дерев'яної основи, що асоціюється із виносною іконою. Це фрагмент іконостасу, який художник малював у 1877 році. «А в Козьовій малюю іконостас, щоб заробити гроші на друкування четвертого тома», писав Корнило Устиянович (ЛННБ ВР. Ф. 93. Од. зб. 110: 13). На жаль, церква у Козьові згоріла і вдалося врятувати лише дві роботи, в тому числі й ікону святого Миколая.

Інша частина робіт Корнила Устияновича з постаттю святого Чудотворця належить парафіяльним церквам таких сіл як Буцнів Тернопільського р-ну Тернопільської обл., Саджава Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл., Тишківці Городенківського р-ну Івано-Франківської обл., Утринь Чортківського р-ну Тернопільської обл. Усі вони за композиційним вирішенням – повнофігурні. Мусимо констатувати, що св. Миколая представлено переважно в одинаковому ракурсі – з опорою на одну ногу, у фронтальному до глядача положенні. Фоном є блакитно-світле небо у підніжжі ніг, що змодельовано у формі невеликого згущення хмар. У церкві села Тишківці позином (підніжжям) служить зелена пляма у вигляді трав'яного покриву із камінням. Св. Миколая зображено у традиційних єпископських ризах, головному уборі і виразно промальованою благословляючою правицею. Ліва рука тримає масивне закрите Євангеліє. Такий відмінний нюанс спостерігаємо в церкві села Утринь. Рука, яка тримає оздоблене Євангеліє, прикрита омофором, що свідчить про священне призначення книги. В цьому положенні більш помітний стихар (підризник), що символізує одяг спасіння. Це велика площина одягу, на якій зображений ромбоподібний набедреник, що символізує відзнаки.

Усі твори із постаттю святого Миколая художник малював у різні часи і в різних регіонах Галичини. У них простежується структурне моделювання форми та образу. К. Устиянович представляв художні сцени без будь-яких суттєвих відхилень, не виходячи за межі традиції. Чіткий і закономірний рисунок, який базується на академічних засадах. Наголосимо, що досить часто у художніх полотнах відбувалося «поєднання реалістичного бачення

світу та декоративно-умовної форми художнього виразу. Українські митці працювали у загальноєвропейському мистецькому руслі та зробили свій вагомий і оригінальний внесок у живопис» (Бакочич, 2014: 224).

У своєму культурно-живописному возвеличенні святого Миколая Чудотворця Корнило Устиянович не обмежувався однофігурним зображенням. Митець збагатив свою творчу спадщину саме сюжетним композиційним вирішенням тих чи інших тем, сюжетів. Він представив досить цікаву історичну подію, яка відбулася у 1087 р. – «перенесення мощей святого Миколая з Мир до Барі, міста в Італії, на західному березі Адріатичного моря» (Життя святих, 2011: 699). Досить непростий сюжет, над яким художник працював у церкві села Шешори, неподалік Косова. На полотні вертикального формату розміщено в одному із педелів храму святої Параскеви багатофігурний твір, насичений церковною атрибуцією і вражаючим ювелірним оздобленням. Зазначимо, що преділ (пределла, приділ, лат. *predella*) – у церквах східно-візантійського обряду – цоколь вівтаря або намісного ряду іконостасу зі зображенням біблійних сюжетів чи декоративних композицій (Болюк, 2020: 422). На передньому плані розміщені два диякони із хоругвами у руках. Дерев'яні тримачі проходять з нижньої частини позиму уверх, де закінчуються хрестом. На них ілюстровані жалобно-багряні хоругви із зубчастим, хвилястим завершенням які «символізують знаки християнської Церкви, і означають її перемогу над світом. Їх виносять із церкви при відзначенні особливих церковних урочистостей, наприклад, хресних ходах та похоронах» (Захарчук-Чугай, 2006: 255–256). Візуально вони створюють символічне обрамлення живописної площини та композиційно замикають досить активний і роздріблений середній простір, на якому контрастно виділяються чотири постаті у дияконському вбранні. Довгі червоночорні стихарі, у яких перехрещені на грудях світлі орари. Варто зазначити, що орар – від грецького означає «дивлюсь, стережу, спостерігаю». Це один із компонентів облачання іподиякона, диякона і архідиякона. Він пошитий з тугих тканин у вигляді вузької стрічки, шириною до 15 см, довжиною до 2 м. Орар перев'язують хрестоподібно на грудях через плечі або ж через ліве плече і зав'язують краї під правою рукою. Семантика слова засвідчує, що особи, які мають орар повинні слідкувати за ходом богослужіння, стежити за тим, що потрібно робити присутнім людям у церкві в той чи інший час, а також подавати знак до потрібної молитви. Це також пов'язується зі словом «говорити», «повідувати». Звідси – орар належить священнослу-

жителям, сприймається як ознака духовної влади (Захарчук-Чугай, 2006: 170–171).

Особи, які зображені на полотні, знаходились без головних уборів. В одній руці запалена свічка, другою підтримують труну із мощами святого Миколая Чудотворця, яка нависла над плечима у дияконів. Світло-сіра прямокутна основа із карнизним оздобленням, що у перспективному скороченні розкриває домінуючий центр, який з першого плану переходить на другий і композиційно зв'язує їх. Домовина із прозорою кришкою, де проглядаються мощі святого Миколая. Другий план цього твору розкрито фронтальним ритмом людських постатей. Це тісне наповнення простору церковним духовенством. Єпископи, митрополити, священники – усі в ризах (широкий довгий одяг без рукавів, який одягається під час богослужіння) із митрами на головах. У руках у них процесійні хрести із перемичками, патериці і золоті митрополичі жезли. Ця частина формату вирішена у композиційно рапортних зіставленнях. Простежується чергування душпастирських портретних ликів із церковною символікою. Задній план наповнюють ченці, які візуально розчиняються у натовпі простого люду. Такий м'який міжплановий перехід було досягнуто за допомогою тональної градації людських постатей. Позаду вони більш обмежені у кольоровій гамі і холодніші за спектральною температурою. Владині художнього полотна видніється Адріатичний пейзаж, як нагадування, що моряки були ініціаторами перевезення мощей святого Миколая до міста Барі. Щодо краєвидів, то вони є гірськими і переходять у довгі замські мури, а це надає твору повітряної перспективи і розділяє його на композиційні зони. Як зазначають дослідники, саме у XVIII ст. з'являються образи, присвячені пам'яті св. Миколая Чудотворця. Наприклад, «Перенесення мощей св. Миколи з Мир Лікійських до Барі», скажімо, який намалював Марко Домажирський-Шестакович у 1730 році (Моздир, 2006: 145–147).

Висновки. Отже, Корнило Устиянович глибоко проаналізувавши біблійний текст, пов'язав його із індивідуальним осмисленням традиції. В його доробку представлено два типи зображень св. Миколая – поясний (півфігурний) і ростовий (повнофігурний), які до сьогодні знаходяться в різних храмах Галичини. Художник намагався оновити сюжетно-ситуативні ходи та подати їх на живописну площину. Констатовано, що його твори мають чіткі та вмотивовані композиційні вирішення. Характерні зображення ікон доповнені стриманою та естетичною кольоровою гамою, що засвідчує про вміле поєднання багатофігурних образів із природним простором.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бакович О. Філософія рококо та її вплив на український іконопис другої половини XVIII ст. *Мистецтвознавчий автограф*. № 6–8. Львів, 2014. С. 224.
2. Болюк О. Художнє дерево у церквах (за матеріалами західних областей України). Львів, 2020. С. 422.
3. Життя святих. Львів : Свічадо 2011. С. 697, 699.
4. Захарчук-Чугай Р. Нарукавники. *Словник українського сакрального мистецтва*. Львів, 2006. С.160–161.
5. Захарчук-Чугай Р. Хоругви. *Словник українського сакрального мистецтва*. Львів, 2006. С. 255–256.
6. Захачук Чугай Р. Орар. *Словник українського сакрального мистецтва*. Львів, 2006. С. 170–171.
7. Львівська національна наукова бібліотека. Відділ рукописів. Ф. 93. Од. зб. 110. Арк. 13.
8. Моздир М. Микола, Миколай Мирлікійський. *Словник українського сакрального мистецтва*. Львів, 2006. С. 145–146.
9. Студницька Мар'яна, Студницький Ростислав. Церкви Галичини кінця XIX – першої третини XX ст.: художній образ храму. Львів : ЛНАМ, 2016. С. 32.
10. Студницький Р. Іконографічна програма іконостасів східної Галичини кінця XIX – першої тритини XX ст. *Мистецтвознавчий автограф*. 2009–2010. № 4–5. С.194–195.

REFERENCES:

1. Bakovych O. Filosofiia rokoko ta yii vplyv na ukrainskyi ikonopys druhoi polovyny XVIII st. [Rococo philosophy and its influence on Ukrainian icon painting of the second half of the XVIII century]. *Art autograph*. № 6-8. Lviv, 2014. S. 224.
2. Boliuk O. Khudozhnie derevo u tserkvakh (za materialamy zakhidnykh oblastei Ukrainy) [Wooden sacred artefact (as based on Ukraine's western regions)]. Lviv, 2020. S. 422.
3. Zhyttaa sviatykh [Lives of saints]. Lviv : Svichado 2011. S. 697, S. 699.
4. Zakharchuk-Chuhai R. Narukavnyky. *Slovnnyk ukrainskoho sakralnoho mystetstva* [Dictionary of Ukrainian sacred art]. Lviv, 2006. S.160–161.
5. Zakharchuk-Chuhai R. Khoruhvy. *Slovnnyk ukrainskoho sakralnoho mystetstva* [Dictionary of Ukrainian sacred art]. Lviv, 2006. S. 255–256.
6. Zakhachuk Chuhai R. Orar. *Slovnnyk ukrainskoho sakralnoho mystetstva* [Dictionary of Ukrainian sacred art]. Lviv, 2006. S. 170–171.
7. Lvivska natsionalna naukova biblioteka. Viddil rukopysiv. F. 93. Od. zb. 110. Ark. 13.
8. Mozdyr M. Mykola, Mykolai Myrlikiskyyi. *Slovnnyk ukrainskoho sakralnoho mystetstva* [Dictionary of Ukrainian sacred art]. Lviv, 2006. S. 145–146.
9. Studnytska Mariana, Studnytskyi Rostyslav. Tserkvy Halychyny kintsia XIX – pershoi tretyny XX st.: khudozhnii obraz khramu [Churches of Galicia of the end of the XIX – first third of the XX century: artistic image of the church]. Lviv : LNAM, 2016. S. 32.
10. Studnytskyi R. Ikonohrafichna prohrama ikonostasiv shkidnoi Halychyny kintsia XIX–pershoi trytyny XX st. [Iconographic program of iconostases of eastern Galicia at the end of the XIX-first third of the XX century]. *Art autograph*. 2009–2010. № 4–5. S. 194–195.

ДОДАТКИ



с. Вістова



с. Козьова



с. Мацошин



с. Острів



с. Шешори



с. Шульганівка



с. Ягільниця



с. Микуличин



с. Саджава



с. Тишківці



с. Угринь



с. Буцнів



с. Шешори

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 39.793.3: 316.7, 2-18, 2-5

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-10>

Таміла ПРИГОДА-ДОНЕЦЬ

кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-3251-516X

Ганна СОЛОМКО

аспірантка кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0009-0001-3019-5641

Бібліографічний опис статті: Пригода-Донець, Т., Соломко, Г. (2022). Ритуальний аспект тілесно-танцювальних практик. *Fine Arts and Cultural Studies*, 6, 68–73, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-10>

РИТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ ТІЛЕСНО-ТАНЦЮВАЛЬНИХ ПРАКТИК

Сучасна хореографія у пошуках модерних форм та адекватних сенсів звертається до архаїчних танцювальних практик не лише у контексті їх дослідження і сценічного відтворення, а як до живого досвіду трансформації людської свідомості і тілесності, основ особистісного розвитку, творення усвідомленого простору сутнісної комунікації, у контексті якісного переосмислення суспільного буття людини і навіть її планетарного статусу.

Мета статті – культурологічне осмислення ритуальної природи танцю і її трансформації у сучасних тілесних практиках.

Наукова новизна. Танець і тілесно-танцювальні практики розглядаються у контексті своєї ритуально-комунікативної сутності. Обґрунтовується ідея, що танець у сучасних соматично-танцювальних студіях виявляє здатність бути важливим моментом не лише конкретних тілесно орієнтованих терапій, а й комплексним і цілісним інструментом становлення людини у сучасному світі. Техногенна цивілізація, екзистенційні кризи, актуалізація архаїчного досвіду людства дають підстави для якісно нового осмислення хореографії, виокремлення її реабілітаційних та терапевтичних функцій у найширшому філософсько-культурологічному контексті. Танець досліджується як ритуал, як певний космологічний інструмент цілісного світогляду, як сакральна комунікація (на рівні природи, іншої людини/суспільства, космосу, Абсолюту, самої себе).

У **висновку** зазначається, що дослідження ритуально-комунікативної природи танцю, його архаїчних сакральних форм у сучасному контексті передбачає трансформацію уявлень про людську тілесність як статичну і закриту структуру. Натомість, пропонується ідея тілесного руху як способу самоусвідомлення людини, переживання її цілісності, духовно-тілесної єдності особистості та повної взаємодії із навколишнім світом – стану «ембодіменту» (втіленого тілесного пізнання).

Ключові слова: танець, тілесні практики, ритуал, тіло, комунікація.

Tamila PRYHODA-DONETS

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-3251-516X

Hanna SOLOMKO

Graduate Student of the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0009-0001-3019-5641

Bibliographic description of the article: Pryhoda-Donets, T., Solomko, H. (2022). Rytualnyi aspekt tilesno-tantsiuvalnykh praktyk [Ritual aspect of bodily and dance practices]. *Fine Arts and Cultural Studies*, 6, 68–73, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-10>

RITUAL ASPECT OF BODILY AND DANCE PRACTICES

Contemporary choreography, in search of modern forms and adequate meanings, turns to archaic dance practices not only in the context of their research and stage reproduction, but as a living experience of the transformation of human consciousness and corporeality, the foundations of personal development, the creation of a conscious space of essential communication, in the context of a quality rethinking of social existence of individuals and even their status on the planetary level.

The purpose of the article lies in cultural conceptualisation of the ritual nature of dance and its transformation in contemporary bodily practices.

Scientific novelty. Dance and bodily-dance practices are considered in the context of their ritual-communicative essence. The idea that dance in modern somatic-dance studies displays the ability to be an important moment not only of specific body-oriented therapies, but also a complex and integral tool of human development in the modern world is presented. Technological civilization, existential crises, the actualization of the archaic experience of mankind provide reasons for a qualitatively new understanding of choreography, highlighting its rehabilitative and therapeutic functions in the broadest philosophical and cultural context. Dance is explored as a ritual, as a certain cosmological tool of a holistic worldview, as sacred communication (at the level of nature, another person/society, the cosmos, the Absolute, the Self).

In the conclusion it is noted that the study of the ritual-communicative nature of dance and its archaic sacred forms in the modern context involve the transformation of ideas about human corporeality as a static and closed structure. Instead, the ideas of movement of the body as a method of self-awareness, integrity experiencing, spiritual-physical unity of the individual and full interaction with the surrounding world in the state of "embodiment" are offered.

Key words: dance, bodily practices, ritual, body, communication.

Актуальність проблеми. Танець, тілесні практики присутні у культурі з первісних часів і є невід'ємною частиною процесу становлення людини у світі. Разом з тим, сьогодні можна констатувати тотальне відчуження від тілесної основи, розбалансовану «роз'єднаність» зі своїм тілом, відсутність адекватного сприйняття, проживання і вираження усього цілісного досвіду. Така ситуація є проблемною не лише у контексті окремої людини, вона притаманна усій західній культурі, провокуючи численні екзистенційні кризи. Представники модерної хореографії початку ХХ століття, натхненні давніми танцями, у своїй творчості переосмислюють їхню сутність, відновлюючи і формуючи «усвідомлену тілесність» шляхом залучення ритуальної сторони мистецтва. Наступні «хвилі» становлення сучасного танцю пропонують соматично-танцювальні практики, націлені на відновлення контакту з тілесністю, розвиток «присутності» у тілі за допомогою різних тілесно-терапевтичних технік, що сьогодні набувають дедалі більшого поширення. Такі практики реабілітують функцію танцю як ритуального феномену, відновлюють архаїчні глибинні зв'язки людини і світу (мікро-і макрокосмосу), втрачені у техногенній цивілізації, оптимізують психофізіологічний та емоційний стан, сприяють процесам саморозвитку і самоаналізу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Осмислення танцю, його природи, історії у контексті різних сфер знань, культурних практик, методологічних позицій породжує кардинально різні підходи до його вивчення і реалізації. Аналізом архаїчної танцювальної культури, її походженням, займалися М. Закс, Дж. Мартін,

інші. Більшість дослідників приходять до ідеї про ритуальну генезу давнього танцю. Ця парадигма розкривається, зокрема, у роботах А. Стюарт «Sacred Woman, Sacred Dance», М. Доблер «Dance: A creative art experience», К. Кернеді «Uncovering the essence of what animates us beneath the dance: investigating the lived experiences of bodily perceptions generated while dancing», «Returning to the dancing body: honouring our divinity through dance», С. Стінсон, С. Фрейлі, А. Хокінс, С. Сноубер, Б. Левицької, Дж. Блекмер, М. Дуглас, В. Тернера, присвячених історії, антропології, феноменології, педагогіці танцю. Слід зауважити, що часто теоретичне вивчення давньої хореографії пов'язане з прагненням її не лише відтворити, а органічно реалізувати у сучасному світі, актуалізувавши важливі її чинники гармонізації зі оточуючим середовищем, із собою, пошуків метафізичних реальностей і т. п. Як правило, цей досвід ширше презентований у закордонних дослідженнях, причому, починаючи з 60-х років ХХ століття. В Україні ці тенденції лише набувають наукової зацікавленості, тільки починається становлення комплексного підходу до осмислення хореографії як глибокого духовно-тілесного явища.

Ми свідомо звертаємося до матеріалів західних дослідників, особливістю яких є не просто концептуально-теоретичні осмислення ритуальної природи архаїчного танцю, а й практичні студії тілесно орієнтованих терапій та реабілітаційних стратегій, основою яких є досвід давньої танцювальної культури. Проаналізовані дослідницькі джерела презентують тривалу традицію тілесно-рухових терапій у західній культурі. Окремо слід зазначити естетичний і практичний

досвід легендарних танцівниць, що зуміли творчо інтегрувати архаїчну і модерну культурологію, презентувавши неперевершені зразки «тілесної усвідомленості». Йдеться про А. Дункан, Р. Сен-Дені, М. Вігман, М. Грем, Д. Хамфрі, Х. Холм та А. Халпрін, Ч. Вайдман.

Метою статті є культурологічне осмислення ритуальної природи танцю, його комунікативного потенціалу і їх трансформації у сучасних тілесних практиках.

Виклад основного матеріалу. Серед різних напрямків у середовищі тілесно-танцювальних практик сьогодні привертають увагу ті, що звертаються до ритуальної, сакральної сутності танцю. Такий танцювальний рух здатен відновлювати, створювати глибинний зв'язок, особливу комунікацію між людиною і світом на рівні учасника дійства, у широкому сенсі, життя, а не свідка, пасивного глядача чи споживача. Фахова зацікавленість цими практиками на Заході набуває дедалі більшого поширення, формуючи цілий пласт особливої танцювально-соматичної культури, що включає дослідницькі студії з різноманітним колом проблем, експериментальні лабораторії по реалізації результатів аналітичної діяльності, комплексні культурні програми і стратегії переорієнтації освітнього простору, численні тренінги з окреслених та суміжних тем.

Важливою є теза багатьох дослідників, що танець був засобом встановлення комунікації з глибинним (довербальним) пластом нашої свідомості і природою, що втратилася у техногенній культурі. Більше того, людина у танці, її тіло перебувають у статусі учасника процесу, а не пасивного глядача. У такому ракурсі постає тема ритуальної природи чуттєвих переживань в архаїчних танцях.

Антропологі танцю, палеохореографи вбачають помітний зв'язок між мистецтвом зниклих культур і культур, що існують та розвиваються сьогодні. Тобто вплив давньої хореографії можна прослідкувати в обрядових танцях, колективних танцювальних дійствах, що мали ритуальний, магичний, терапевтичний ефекти, і котрі можна вважати предтечою сучасних тілесних практик.

Саме поняття «танець» може набувати різного змісту залежно від того, з якої методологічної позиції чи сфери знань його визначати чи інтерпретувати. На думку дослідниці М. Доблер, танець – це «ритмічне, рухоме, естетично оцінене вираження чуттєвих станів, символіка руху якого свідомо розроблена для відчуття задоволення від повторного переживання, вираження, спіл-

кування, виконання, і творення форм» [3, с. 128]. За словами Б. Левицької, «важко визначити танець словами, тому що це не словесна мова» [10, с. 4; 7, с. 13]. Тобто танець, мабуть, найкраще і найповніше визначити ...танцем, протанцювати. Твердження Левицької визначає танець як мову саму по собі та мову, якою саме тіло говорить, виражає чи передає наші сенси. Багато інших дослідників танцю також погоджуються з тим, що «рух справді є нашою рідною мовою». Танцювальний критик і письменник Дж. Мартін визначає танець як «загальний імпульс вдаватися до руху для зовнішнього вираження станів, які ми не можемо екстерналізувати раціональними засобами» [7, с. 8]. Визначення Мартіна пояснює, що танець спонукає до фізичного вираження наших внутрішніх станів, які не можуть бути виявлені нашим розумом [7, с. 13–14].

Історик танцю К. Закс оповідає, що танець використовувався в багатьох ролях в історії людства і вийшов за рамки того, щоб бути лише засобом фізичного та емоційного вираження. Його визначення розширює наше розуміння танцю, включаючи танець як форму духовного спілкування. Він висвітлює важливість та невід'ємне місце, яке танець займає в існуванні гуманітарних наук із незапам'ятних часів як канал до того, що є більшим, ніж ми самі: «Танець, успадкований від диких предків, як упорядкований вираз у русі хвилювання душі, розвивається і розширюється до пошуку Бога, до свідомого намагання стати частиною тих сил, які не під силу людській природі, які керують нашими долями. Танець стає жертвним обрядом, оберегом, молитвою і пророчим видінням...» [11, с. 4]. Танцівниця С. Фрейлі розширює думку Закса про те, що танець завжди відігравав важливу духовну роль в історії людства. Ритуальним підґрунтям танцю і на Заході, і на Сході вважалася ідея космології, втіленої у танцювальному русі. Те, що неможливо було пояснити іншими засобами, можна було або продемонструвати в танці, або уявити як танець, який спіралеподібним вихором може створити світ (Фрейлі, 1987, с. 70).

У ритмічному танцювальному процесі з допомогою тіла можна відкривати і налагоджувати зв'язки з універсальною пульсацією людства, світу, зосереджуючись на психічних та емоційних моментах, що, можливо, не завжди були прожиті, усвідомлені, перетворюючи їх у миті сповільнення, зупинки, пробудження, стишення... У такому танці людина взаємопов'язана з усім оточуючим світом, вона ніби об'єднується

з вищим «я» (яке можна іменувати по-різному у різних духовних і релігійних традиціях), і лише так може сутнісно пізнати певні явища чи процеси. К. Кернеді пише про переживання досвіду танцю як «повернення до тіла», оскільки, танцюючи, вона ніби заново відкриває свої зв'язки з тим, що називає «божественною іманентністю». Під «божественною іманентністю» дослідниця розуміє життєтворчу силу, іскру вітальності, яка пронизує все, що живе. Ця іскра іманентності постає джерелом нашого одухотворення, зростання і свідомості, та залишає в таємниці джерело свого походження. Вона має «священне» походження, Кернеді називає її переживанням відновленої єдності з «Творцем усього суцього», що може мати універсальне і різне значення для кожної людини [7, с. 12]. Такий перебіг ритуали притаманний архаїчній людині, він же може бути властивий і сучасному танцівнику з кінестетичним мисленням. Р. фон Лабан засвідчив, що танець забезпечує унікальний шлях до самоактуалізації та єдності. Лабан писав: «Танець... має щось у своїй суті, що довершує всю фізичну, емоційну та духовну істоту», і це дійсно було основою його власної діяльності протягом життя [7, с. 43]. Танцююче тіло допомагає відновлювати чи встановлювати взаємини зі світом і з собою, відчувати життєву силу, нереалізовані у дійсності фрагменти себе, переживати власну цілісність і єдність з реальністю.

М. Доблер, визнаючи танець частиною релігійних ритуалів, припускає, що примітивні танці завжди займали ведуче місце в релігійному житті всіх давніх народів. Записи священних зібрань показують, що до середньовіччя танці завжди були невід'ємною частиною релігій; також ранні християни не заперечували танці. Лише коли просте вчення Христа було спотворено до фанатичного аскетизму, танець разом з усіма природними, здоровими насолодами людини впав у немилість [3, с. 13–14]. Більше того, танець у порівнянні з іншими видами мистецтва не був належним чином представлений ні в ієрархії мистецтв, ні в системі освіти. Саме тому через відсутність рухової культури пересічна людина кінестетично не сприймає рух як джерело самосвідомості і певну гарантію благополуччя. Доблер додає: «Щоб допомогти нашим людям дозріти й підвищити наш культурний рівень, ми повинні дати їм таку ж можливість для художнього та духовного зростання, яка була надана їм в інших галузях освіти. Творчі та мистецькі можливості потрібно розкривати й культивувати ...» [3, с. 44–45].

Танець може стати джерелом життєвої сили, а скоординований та осмислений рух є терапевтичним засобом полегшення фізичних страждань та духовного оновлення. Професор А. Хокінс також була серед піонерів танцювальної освіти. У своїй книзі *“Creating through dance”* Хокінс (1964) підкреслює, що танець постає потужним мистецтвом, оскільки рух людини є суттю життя. «Як твір мистецтва, танець має притаманну комунікативну силу. Це тому, що рух людини, матеріал танцю, є суттю життя. Він виростає з життя, відображає життя і є життям» [5, с. 4].

Хокінс також описує відчуття вітальності танцівника або стан «ембодіменту» (втіленого тілесного пізнання) як такий, що неможливо сформулювати і точно описати. «Це так зване повне усвідомлення тіла постає цікавою річчю. Хоча кожен справжній танцюрист точно знає, що означає цей термін, і вільно говорить про активну залученість всього організму в танці і про внутрішнє напруження, яке підтримується протягом танцю, все ж визначити цей стан майже неможливо» [5, с. 79].

Дж. Блекмер підкреслює помічене існування священної сили у танці, навіть якщо її виявлення – не головний намір танцівників. За її враженнями, кожен з тих, хто занурюється в сферу танцювального театру автоматично потрапляє навіть у наш час, коли танець здається достатньо секуляризованим, у сферу священного. За зусиллями, докладеними людьми, аби стати танцівниками, лежить глибинне прагнення бути допущеними в священний час і простір, відкрити можливості земного тіла та те, що воно може передати у зв'язку з позаземним... Танець стає на хвилину вмістилищем, в яке вливаються священні енергії, судном для проявлення божественного, сили якого виринають у психіці як архетипні образи [1]. У такому контексті ритуал і танець є, по суті, близькими явищами, що передбачають особливий – магічний, релігійний, естетичний – вплив на світ, його впорядкування, творення міфічної реальності.

Вираження духовності та тілесної усвідомленості, що виникає під час танцю, призвели до розвитку численних психофізичних технік на основі танцювально-рухової терапії. Чисто фізична робота тіла під час танцю допомагає досягти ментального розвантаження, звільнення від зайвих думок, на відміну від самої лише психологічної роботи протягом терапії. Найбільша винагорода від танцю, як і від ритуалу (під час церемонії, свята, обряду, містерії) полягає в його здатності

об'єднувати людей, створювати особливий комунікативний простір, що уможливило єдність внутрішнього життя із його зовнішнім вираженням у русі.

Танець постає духовним каналом зв'язку з чимось вищим, порталом і ключем до метафізичних та чуттєвих відкриттів. Танцівникам підсвідомо відомий їх головний мотив – дійти до такої точки в танці, де тіло більше не є перешкодою, а навпаки стає інструментом вираження душевних поривань, коли тіло і психіка працюють разом (задля духовного піднесення). На жаль, почуття радості, надії та відродження, а також духовного зв'язку, які можна відчувати у танці, зокрема танці сакральному, не завжди одразу відчувуються початківцями. Період дисциплінування та тренування передує цьому глибокому досвіду, так само як ініціація передує духовній практиці. Поступово м'язи починають надавати зворотний зв'язок; плечі, шия, пальці, стегна, таз та руки починають скоординовано рухатись. Внутрішній та зовнішній світи формують одне ціле й людина в танці рухається у бездоганності форми і без свідомого на те прагнення.

Танцівники знають, що докладені зусилля були варті того, щоб мати змогу чути музику через тіло, віддаватись ритму та виражати «те невимовне». Коли ми прибуваємо до цієї точки, ми поєднуємось з музикою та містичним й легким, легким і невловимим Позаземним, віддаючись силі, що використовує нас як інструмент у стані готовності віддавати. У ці моменти танцівник танцює щось вище за нього. Отож, сучасні концепції і практики, зокрема, тілесно-танцювальні, що культивують підхід до зцілення за допомогою об'єднання тіла, розуму та духу на шляху до їх єдності, прямо чи опосередковано звертаються до архаїчного, ритуального досвіду. Звичайно, ритуально-обрядові процеси набувають теоретичного обґрунтування, соматично-рухові студії експериментують у синтезуванні різних сакралізованих дійств, інтегруванні альтернативних до традиційних ідей і реалізацій. Разом з тим, залишається пророкою фраза-сентенція, ненароком кинута, як кажуть, Айседорі Дункан, про те, що, шукаючи істинне походження танцю, ми прийдемо до природи, і що танцем майбутнього є танець минулого, а насправді, вічності.

Мета ритуалу полягає у відтворенні певних символічних дій в усталеній послідовності, що визначені традицією. Ритуал – не про віру у надприродну силу, не про поклоніння духам чи ідолам. З допомогою ритуалу здійснюють посередництво між земним і божественним (вічним,

абсолютним, неосягненим, непізнаваним), він єднає і збалансовує, веде до духовної (духовно-тілесної) гармонії, надаючи значення як буденному та звичному, так і потаємному й містичному.

Танець як обряд чи ритуал завжди виявлявся способом вшанування сакрального, таємничого, повертаючи у спіраль життя вічно рухомий потік божественної енергії творення. Він має глибоко вкорінену причетність (і підгрунття) до процесів зцілення, психотерапії, духовного зростання і повного розкриття людського потенціалу. Священний танець може виконувати будь-хто і на будь-який лад. Він може бути частиною давньої релігійної традиції чи виникати раптово, у моменті, як форма еманации з єдиного вищого духовного ества, може різнитись від простих кроків до складних костюмованих процесій. А. Стюарт запевняє: «Коли ми дозволяємо, природний потік енергії танцює нами і крізь нас, відкриваючи такі канали у тілі, що здатні очистити старі емоційні блоки, системи вірувань, що більше не служать нам, і спогади, які тіло зберігало і за які трималось ще довгий час після того як їхня користь зникла. Саме тоді ми дозволяємо життю танцювати нас заново, занурити нас у танець...» [12, с. 360–361]. Цей «земний» принцип постає живильною енергією творення, що надихає індивіда почуттям гармонії з базовими ритмами Всесвіту, які були добре відомі нашим пращурам. Танці у спільноті однодумців – один зі способів влитися в це життєтворче джерело заново, надаючи індивіду почуття приналежності, адже за допомогою тіла, в тілі, і через тіло наша Самість може проявити себе. Мова та рух вказують на її присутність. У танці як ритуалі, наш навчальний процес обернено навпаки і розум навчається від тіла [12, с. 360–361].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Ритуально-обрядова сутність танцю виявляється у його космогонічних та антропологічних функціях, що є базовими для людського світопорядку. У більшості давніх культур танець ніби наслідуює складні, закодовані рухи і жести, що створюють світ і людину. Сакралізоване дійство було комунікативним, магічним зв'язком усього суцього, демонструвало глибинну, часто невиразиму єдність, витворювало невербальну мову життя, спільного для усього існуючого, окреслювало «один-єдиний Простір» (М. Мерло-Понті) потенційних та актуальних збувань, формо- та образотворення. Більше того, танець стає формою духовного, духовно-тілесного спілкування, що розширяє і підносить людину до більшого і вищого, ніж вона сама, дає можливість

долучитися до Природи і її неймовірних потужностей. У такому сенсі танець долає межі феномену, що є вираженням лише фізичного руху чи емоційного імпульсу, він набуває статусу священнодійства, що охоплює не лише танцівників (виконавців) і глядачів, а все довкілля у наймасштабніших вимірах.

Первісна хореографія у палеохореографічних реконструкціях ніби повертала і повертає людину до тіла, до первинності, до витоків, «обнуляє» досягнення і втрати, очищає, зцілює, знищує, дає можливість народитися знову. Ритуальний танець як посередник може виконуватися у релігійній чи духовній традиції, а може виникати стихійно без будь-яких правил і норм. Тобто первісна хореографія є тим явищем, що здатне жити сучасну людину, ритмами поєднуючи її зі Всесвітом, надихаючи на силу і гармонію, проявляючи архетипічну сутність.

Актуалізація ритуальних характеристик танцю у сучасних танцювально-тілесних практиках спонукає трансформацію уявлень про людську тілесність як статичну і закриту структуру. Тілесний рух осмислюється як спосіб самоусвідомлення людини, як переживання її цілісності, духовно-тілесної єдності особистості і повної взаємодії із навколишнім світом.

Рухові практики мають особливий потенціал для викладання соматки та танцювально-тілесної терапії в Україні. Ці ідеї, з одного боку, лише набувають своєї популярності і прихильників, а з іншого – є своя багата автентична історія для таких танцювальних реалізацій, варто лише бережно й адекватно її модернізувати і просувати. Отож, проблема трансформації танцювальних традицій має багато цікавих і важливих інтерпретацій та перспектив, що дає підстави для подальшого її дослідження і практичного втілення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Blackmer J. D. *Acrobats of the Gods: Dance and Transformation*. Toronto: Inner City Books, 1989.
2. Fraleigh S. H. *Dance and the lived body: A descriptive aesthetics*. University of Pittsburgh Press. 1987.
3. H'Doubler M. *Dance: A creative art experience*. The University of Wisconsin Press, 1940.
4. Halprin A. *Moving towards life: five decades of transformational dance*. Wesleyan University Press, 1995.
5. Hawkins A. M. *Creating through dance*. Prentice-Hall, Inc., 1964.
6. Hawkins A.M. *Moving from within: a new method for dance making*. Chicago, IL: A Cappella Books, Incorporated, 1991.
7. Kurnaedy K. M. *Uncovering the essence of what animates us beneath the dance: investigating the lived experiences of bodily perceptions generated while dancing : doctoral dissertation*. 2013. 277 p. URL: <https://summit.sfu.ca/item/12890> (date of access: 17.12.2021).
8. Lewitsky B. (Interview by Yvonne McClung). In *Why move? A conversation about dance with Bella Lewitzky*. San Francisco : Chandler & Sharp Publishers, Inc. 1975.
9. Martin J. *John Martin's book of the dance*. New York : Tudor Publishing Company, 1963.
10. Press C., Warburton, E. C. *Creativity research in dance*. Bresler L. (Ed.) *International handbook of research in arts education*. Part Two. Vol. 16. Springer, 2007.
11. Sachs C. *World history of the dance*. New York : W. W. Norton & company, inc, 1937. 469 p.
12. Stewart I. J. *Sacred woman, sacred dance: awakening spirituality through movement and ritual*. Rochester, Vt : Inner Traditions, 2000. 246 p.

УДК 930.85(477.82)+94(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-11>

Віктор ШОСТАК

кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-48379633

Бібліографічний опис статті: Шостак, В. (2022). Українська культура в контексті державного управління і пріоритетів освітньо-гуманітарної сфери. *Fine Arts and Cultural Studies*, 6, 74–80, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-11>

УКРАЇНЬСКА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ І ПРІОРИТЕТІВ ОСВІТНЬО-ГУМАНІТАРНОЇ СФЕРИ

На сучасному етапі розвитку українського суспільства зростає значення культури та її присутності в діях влади і окремих громадян. Пріоритети освітньо-гуманітарної сфери у значній мірі визначили сучасні соціокультурні зрушення і програмуєть подальші перспективи становлення України як демократичної, правової держави. Прослідковується тенденція до синтезу елементів західної цивілізації і традиційних форм культурної свідомості та менталітету українців. В цьому контексті актуалізуються дослідження ролі і значення культурних цінностей в становленні новітньої системи державного управління і аналіз головних тенденцій гуманітарної складової в освітніх процесах України та світу.

Мета статті – соціокультурний аналіз особливостей управління через ціннісну парадигму і головних тенденцій розвитку освітньо-гуманітарної сфери.

Наукова новизна. Спираючись на методологічний апарат багатофакторного аналізу і моральної оцінки соціальних змін, управління досліджується не тільки як різновид безпосередньої дії, а передусім як багатогранний культурний феномен, в якому органічно поєднуються філософські змісти, духовні цінності, форми конкретних нормативних документів, традиція і новація у визначенні динаміки розвитку суспільства, дія культурних архетипів і моральних мотивів. Обґрунтовується думка, що вирішального значення в сучасному світі набуває людський капітал, який стає основою успішного розвитку країни і джерелом адекватних відповідей на загрози, викликані російською агресією. Визначено, що при вирішенні проблем розвитку освітньо-гуманітарної сфери слід об'єднати зусилля державної влади, місцевого самоврядування і громадянського суспільства. Визначальними для ефективного руху можуть стати рекомендації Європейської Хартії про Самоврядування, що особливо актуально в контексті інтеграції України в європейський культурний простір та розвитку співпраці з соціально-економічними структурами розвинутих країн західної демократії.

У **висновку** зазначається, що в нових умовах розвитку світу і України гуманітарна складова освіти стає не тільки процесом засвоєння певної сукупності знань через систематичне навчання, але й багатогранною системою прилучення особистості до певного способу життя, культурних традицій і цінностей багатьох поколінь, які створили культурну спадщину того чи іншого народу. Одночасно освітня система є ефективним інструментом впливу на суспільні настрої та засобом формування динаміки соціокультурних змін. В розвинутих країнах висока кваліфікація інженерно-технічних працівників передбачає оволодіння якісними професійними навиками на фоні одночасного засвоєння загально-культурних знань і компетентностей. Нові технології та інноваційний тип мислення формуються на основі особливостей менталітету і культурних традицій суспільства. На сьогодні загальні компетентності державних стандартів вищої освіти України не мають відповідного державного переліку освітніх компонентів, які б дозволили здобувачам освіти ці компетентності набуті. У своїх діях органи державної влади, місцевого самоврядування і громадянського суспільства повинні керуватися рекомендаціями Європейської Хартії про Самоврядування, яка передбачає обговорення і прийняття рішень на рівні тих верств суспільства, що найбільшою мірою відчують на собі позитивні чи негативні наслідки цього рішення.

Ключові слова: Україна, освітньо-гуманітарна сфера, управління, компетентності, цінності, культурне стримування, модернізація.

Viktor SHOSTAK

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Department of Cultural Studies in Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-4837-9633

To cite this article: Shostak, V. (2022). Ukrayinska kultura v konteksti derzhavnogo upravlinnya i priorytetiv osvitno-humanitarnoyi sfery [Ukrainian Culture in the Context of State Administration and Priorities of the Educational and Humanitarian Sphere]. *Fine Arts and Cultural Studies*, 6, 74–80, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-11>

UKRAINIAN CULTURE IN THE CONTEXT OF STATE ADMINISTRATION AND PRIORITIES OF THE EDUCATIONAL AND HUMANITARIAN SPHERE

At the current stage of the development of Ukrainian society, the importance of culture and its presence in the actions of the government and individual citizens is growing. The priorities of the educational and humanitarian sphere have largely determined the current socio-cultural changes and program the further prospects of the formation of Ukraine as a democratic, legal state. There is a trend towards the synthesis of Western civilization elements and traditional forms of cultural consciousness and mentality of Ukrainians. In this context, the study of the role and significance of cultural values in the formation of the state administration latest system and the analysis of the main trends of the humanitarian component in the educational processes of Ukraine and the world are relevant.

The aim of the article is a sociocultural analysis of the management features through the value paradigm and the main trends in the development of the educational and humanitarian sphere.

Scientific novelty. Relying on the methodological apparatus of multifactorial analysis and moral assessment of social changes, management is studied not only as a type of direct action, but primarily as a multifaceted cultural phenomenon in which philosophical contents, spiritual values, forms of specific regulatory documents, tradition and innovation in determining the dynamics of development are organically combined society, the action of cultural archetypes and moral motives. The opinion is substantiated that human capital acquires decisive importance in the modern world, which becomes the basis of the country's successful development and the source of adequate responses to the threats caused by Russian aggression. It was determined that when solving the problems of the development of the educational and humanitarian sphere, the efforts of the state government, local self-government and civil society should be combined. The recommendations of the European Charter on Self-Government can be decisive for an effective movement, which is especially relevant in the context of the integration of Ukraine into the European cultural space and the development of cooperation with the socio-economic structures of developed Western democracies.

In the conclusion, it is noted that in the new conditions of the world and Ukraine development, the humanitarian component of education is being not only a process of assimilation of a certain set of knowledge through systematic training, but also a multifaceted system of personal attachment to a certain way of life, cultural traditions and values of many generations, which created the cultural heritage of people. At the same time, the educational system is an effective tool for influencing public attitudes and a means of shaping the dynamics of socio-cultural changes. In the developed countries, the high qualification of engineering and technical workers involves the mastery of high-quality professional skills against the background of the simultaneous acquisition of general cultural knowledge and competencies. New technologies and an innovative type of thinking are formed on the basis of the peculiarities of the mentality and cultural traditions of society. Today, the general competencies of the state standards of higher education of Ukraine do not have a corresponding state list of educational components that would allow students to acquire these competencies. In their actions, bodies of state power, local self-government and civil society should be guided by the recommendations of the European Charter on Self-Government, which provides for discussion and decision-making at the level of those layers of society that will feel the positive or negative consequences of this decision to the greatest extent.

Key words: Ukraine, educational and humanitarian sphere, management, competencies, values, cultural containment, modernization.

Актуальність проблеми. Питання розуміння ролі і значення української культури в соціально-економічних координатах нашої держави залишається актуальним і значимим. В сучасних умовах розвитку світу зростає значення світоглядних орієнтирів освіти. У процесі навчання людина передусім засвоює знання і вміння, які дають їй можливість зрозуміти суспільство, в якому вона живе. Ефективна національна система освіти гармонійно прилучає молоду людину до традиційних форм ведення способу життя і діяльності, що є притаманними тій чи іншій країні. Всі ступені освітнього процесу передбачають орієнтацію на певні цінності, які зберігають культурну пам'ять суспільства та його моральні підвалини. Досвід розвинутих країн свідчить, що освітній потенціал несуть не тільки навчальні заклади, а уся система соціально-економічних і організаційно-управлінських структур суспільства. Тому дослідження впливу і формування культурних цінностей

в сучасному українському суспільстві є досить актуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми становлення освітньо-гуманітарної сфери України в контексті традиційної культури і модернізаційних процесів висвітлює В. Андрущенко (1). Поєднання традиційних та інноваційних рішень у реформуванні освітньо-наукових процесів аналізує В. Кремінський (5). В. Горбатенко порівнює цивілізаційні цінності різних країн і їх вплив на систему управління, динаміку і форми реформування соціально-політичної та гуманітарної складових суспільства (3). Дослідник вказує на позитивний досвід успішних країн, який може використати Україна в сучасних складних умовах розвитку світу (3). Дослідниця Т. Орлова розглядає найбільш відомі теорії політичної ідеології та управління, визначає ключові особливості розвитку освітньо-культурних процесів в їх історичному розвитку. Важливим є те, що

зараз можна порівняти наш вітчизняний досвід з іншими прикладами проведення модернізаційних перетворень (6). Уявлення про розвиток закладів вищої освіти у м. Києві дають статистичні дані Головного управління статистики, які чітко показують залежність показників освітньо-гуманітарної сфери від професійного рівня і моральних мотивів державної влади (2). Відповідність українських соціокультурних процесів міжнародним індексам людського розвитку ООН аналізують міжнародні експерти у своїх щорічних звітах (7). Огляд наукових публікацій та інтернет-ресурсів засвідчує, що проблематика соціогуманітарних змін в Україні викликає значний інтерес в зарубіжних і українських засобах масової інформації. Західні ЗМІ відзначають, що головною метою російського вторгнення в Україну є повне знищення культурного простору України і всієї інфраструктури культурної пам'яті (8). Тому Україні пропонується стратегія культурного стримування, яка відіграє не менш важливу роль ніж пряма військова допомога. В цьому контексті гуманітарна складова українського освітнього простору та державної влади чекає свого подальшого аналізу та втілення.

Метою статті є соціокультурний аналіз особливостей управління через ціннісну парадигму і головних тенденцій розвитку освітньо-гуманітарної сфери України та світу..

Виклад основного матеріалу. Україна переживає важкі часи турбулентності і нестабільності. Одна з причин такого стану пов'язана з невирішеними питаннями розвитку освітньо-інтелектуального простору. В ньому за тридцять років незалежності не було створено цілісного і багатогранного образу України, який би опирався на фундаментальні дослідження формування її ідентичності та культурного потенціалу. Здобутки науковців та аналітиків нечисленних академічних установ так і залишились предметом зацікавлення малочисельних груп наукової спільноти. Глибоке вивчення і розуміння української культурної свідомості залишилось поза межами суспільної уваги громадян України. Цей стан Іван Дзюба назвав культурною неприємністю, яка стала основою неприємності економічної, політичної, оборонної, правозахисної, освітньої та інших. Були заблоковані головні суспільні інститути, призначення яких створювати єдиний щільний простір культурних цінностей і традиційних моральних норм. На сьогодні ситуація у багатьох проявах залишається без змін. По-перше, це відсутність інформації на теми розвитку культурних

цінностей на провідних українських телеканалах. По-друге, це руйнування мережі книжкових магазинів і відсутність дієвих державних рішень щодо заохочення до читання. По-третє, це відсутність адекватного і сучасного українського кіновиробництва та можливостей для творчості українським режисерам, сценаристам і митцям. По-четверте, домінування російськомовної низькопробної продукції на радіостанціях та в інтернет-просторі. Останніми роками ситуація на деяких з цих напрямків суттєво покращилась, особливо по четвертому пункту. Почав створюватись єдиний інформаційно-ціннісний простір, який часто успішно поєднував традиційні і інноваційні форми продукування культурного продукту. Це одна з головних причин застосування останнього аргументу – збройної агресії.

Стратегії управління державними процесами напряму пов'язані з рівнем освіченості та моральної культури політичного класу, який приймає рішення на основі власних ціннісно-духовних критеріїв. Ефективність функціонування державного апарату у значній мірі віддзеркалює ті форми освіти, які отримують чиновники і управлінці в університетах та інших вищих навчальних закладах. Формуванню їхніх загальних компетентностей сприяє гуманітарна складова при підготовці спеціалістів в різних сферах. Вивчення світової і української культури сприяє формуванню здатності до творчого мислення, креативності, вмінню мислити масштабно і відповідально, сприймати зміни та ініціювати модернізаційні перетворення, використовуючи загальносвітовий і європейський досвід. Глибоке вивчення культурних процесів на території України є основою для розуміння власної ідентичності, самоповаги, патріотизму, формуванню гуманістичного світогляду та відчуттю приналежності до давніх морально-культурних традицій українського суспільства.

При цьому залишається незрозумілим як можуть бути досягнуті такі світоглядні цінності, коли українська культура не передбачена державними документами як обов'язковий предмет для вивчення при здобутті вищої освіти. Студенти не вивчають також моральну культуру, яка раніше викладалась у вищій школі як етика. Все це призводить до того, що молоді фахівці часто не відчувають себе частинкою українського ціннісно-сміслового простору і не мають здатності у своїх діях відтворювати основні архетипи та принципи українського менталітету. Подібна ситуація з вивченням релігійного світогляду, який в різних народів відображає їхній тисячолітній досвід пошуку і роз-

витку духовно-світоглядних цінностей. На виході отримуємо особистість, яка при вищій освіті не має чітких моральних принципів та уявлень, не володіє стратегічним мисленням і не може творчо виконувати вузько професійні функції. Не кажучи про те, що фактично Україна зараз захищає власний культурний світ від фізичного знищення. Всі аналітики відзначають, що головна мета російської агресії – повністю ліквідувати Україну як самостійну культурно-інформаційну систему, стерти з лиця землі всі об'єкти матеріальної і нематеріальної культурної спадщини.

Варто нагадати головні тенденції світових освітніх процесів. Розвиток освіти не можна пов'язувати лише з економічними критеріями. В успішних країнах відбувається перехід від суто економічних показників розвитку освітніх установ до антропо-культурного аналізу та соціального ефекту освітньої системи на стан суспільства в цілому. Низька загальнолюдська і відповідно професійна культура молодого покоління гальмує економічний розвиток і загрожує соціальними катаклізмами, подолання яких вимагає значно більше ресурсів ніж необхідних мінімальних видатків на освіту. В освітніх програмах йде пошук гармонійного поєднання між власними світоглядними давніми традиціями і вимогами часу щодо особистісного, власного розвитку окремої людини, її прагненням до автономії і індивідуальної самореалізації. У світі спостерігається зниження якості навчання і наростаючий дисбаланс між освітою і культурою, наростає відчуження людини в суспільстві. Вирішального значення в сучасному світі набуває людський капітал, який передбачає значні витрати на виховання і освіту в широкому соціальному розумінні та нових стратегій управління всіма сферами життєдіяльності громадян. Для високопідготовленого фахівця нового типу поряд з чисто професійними якостями необхідними є вміння комунікувати, оцінювати, моделювати поведінку і процеси, спираючись на індивідуальну творчість та культурний потенціал. Наукові знання в природничо-технічній площині і значний культурно-етичний потенціал залишаються головними складовими сучасної, якісної вищої освіти (Орлова, 2006, с. 93–100).

Глибинні процеси в українській освіті у великій мірі визначили тектонічні соціо-культурні перетворення в новітній українській історії. Відомий український інтелектуал Ярослав Грицак слушно звернув увагу на те, як кількісні зміни здобувачів вищої освіти створили нове покоління суспільства з новими світоглядними орієнтирами

і цінностями. Було сформоване нове молоде покоління, яке відіграло вирішальну роль у революційних змінах 2004 та 2014 років. Саме ці люди відчували дисбаланс між власними прагненнями до нових цивілізаційних зрушень і реальними соціально-політичними процесами в країні. Ця критична суспільна маса продовжує відігравати вирішальну роль у сучасних драматичних подіях російсько-української війни, в процесах становлення нової якості громадянського суспільства і суспільної свідомості. Цьому сприяло те, що з 1991 по 2004 роки у вищих навчальних закладах був передбачений обов'язковий гуманітарний компонент навчального процесу, який дав можливість студентам пізнати особливості соціо-культурних та історичних змін в Україні та світі. Показово, що під час перебування на посаді президента В. Ющенка спостерігалось зростання кількості ЗВО. У вищих навчальних закладах України викладався курс з історії української культури і спостерігалось зростання кількості здобувачів вищої освіти. Вагомим показником можливостей успішного розвитку країни в сучасному світі є кількість громадян з вищою освітою, які зайняті у суспільно-корисній діяльності. Загальноприйнятий в світі індекс людського розвитку передбачає врахування статистики кількості освітніх закладів і кількості учнів та студентів на 10000 осіб. Дані за 1990–2000 роки свідчать про постійне зростання кількості вищих навчальних закладів в Україні і кількості студентів, які в них навчались. Відповідно у 1990 році було 149 закладів 3-4 рівня акредитації, а у 2000 році – 315 закладів вищої освіти з максимальним рівнем акредитації. Так само на 10000 осіб у 1990 році припадало 170 студентів названих вузів, а у 2000 році – 285 студентів [7, с. 101]. Це свідчить про загальні сприятливі умови, які створювали органи влади різного рівня для освітніх закладів. Крім цього можна говорити про престижність вищої освіти в суспільній свідомості, що відображає давні і постійні традиції української освітньої справи. Питання якості підготовки, соціального статусу викладача і студента потребують окремого аналізу. Але в цілому міжнародні фахівці зазначають великий творчий і інтелектуальний потенціал українського суспільства, який проявив себе в модернізаційних перетвореннях незалежної України. Так само є позитивні і негативні явища в діяльності вищих закладів освіти різної форми власності.

В цьому контексті варто навести дані Головного управління статистики у м. Києві. У 1995–2003 роках спостерігалось щорічне зростання

кількості студентів, прийнятих на навчання в заклади вищої освіти Києва. Від 36,9 тисяч у 1995 році до 86,3 тисяч у 2003 році. Але найбільше зростання кількості студентів відбулося за час президентства В. Ющенка. Наприклад у 2005 році на навчання у ЗВО було прийнято 123,6 тисяч студентів. Аналогічна динаміка і по студентах, які навчалися у закладах вищої освіти. В 1995 році – 165 тисяч молодих людей, в 2003 році – 356,2 тисяч, у 2005 році – 525,7 тисяч студентів [2]. Які фактори вплинули на ці показники? При всіх помилках і невдачах В. Ющенка, його політична команда сповідувала певні демократичні цінності і цивілізовані правила розвитку громадянського суспільства. Тому фінансування, нормативно-правова база, рішення профільного міністерства, фахові характеристики державних чиновників сприяли доступності вищої освіти, її розвитку і якісним змінам. Особливо варто зупинитися на гуманітарній складовій. Держава слідувала, щоб у вищій школі на всіх спеціальностях викладалися філософія, українська та зарубіжна культура, етика, релігієзнавство та інші дисципліни гуманітарного спрямування, які дозволяли здобути повноцінну вищу освіту і надати випускникам певні цінності і моральні орієнтири. Після відставки І.Вакарчука процеси змінюються. ЗВО на свій вибір визначають обов'язкові навчальні дисципліни. Нормативно-правова база і рішення міністерства освіти націлюють на вузьку спеціалізацію випускників. Як наслідок держава отримує в переважній більшості випускників з епізодичними знаннями, не зовсім добрих фахівців по обраній спеціальності і з відсутніми громадянськими уявленнями про будь-яку культуру, демократичний світогляд і мораль. Світогляд і масштаб мислення таких фахівців як правило залишається досить обмеженим та спрощеним. Масштаб мислення і глибину розуміння основних проблем розвитку суспільства з боку таких фахівців українські громадяни відчувають на собі в повсякденному житті, політичних процесах, рішеннях владних структур на різних рівнях. Показово, що після 2009 року кількість студентів ЗВО постійно зменшується. Лише в Києві у 2009 році було прийнято на навчання 85,4 тисячі студентів, а у 20019 році 67,1 тисяча студентів були прийняті на навчання у ЗВО(2). Нагадаємо, що у 2005 році цей показник складав 123,6 тисяч студентів. По суті спостерігаємо падіння у два рази. Це показник загальних соціально-економічних процесів в державі, настроїв в суспільстві щодо освіти, рівня законів і рішень влади.

Досить промовистою є загальноукраїнська статистика щодо динаміки кількісних показників розвитку вищої освіти в країні за 1991–2020 роки. Отже в 1991 році була проголошена незалежність держави. В Україні в цьому році було 149 закладів вищої освіти (університети, академії, інститути), у яких навчалось 881,3 тисяч осіб. Помітний ріст кількості ЗВО спостерігається в 1994–1995 навчальному році – 353 ЗВО, у яких навчалось 888,5 тисяч осіб. З цього року спостерігається постійне зростання показників, яке тривало до 2009 року. В цей час в Україні функціонували 353 Заклади вищої освіти, де навчались 2364,5 тисяч осіб. Нагадаємо – в 1991 році було 149 ЗВО і 881,3 тисячі студентів, в 2009 році 353 ЗВО і 2 мільйони і 364,5 тисяч студентів (4). За 18 років становлення новітньої української державності кількість ЗВО зросла більше ніж у два рази, а кількість студентів у 3 рази. Ще раз важливо наголосити, що в ці роки держава була присутня в навчальному процесі через гуманітарний компонент, який нагадував про історичну культурну пам'ять України, розповідав про цінності громадянського суспільства і демократичних процедур цивілізованого світу.

Після приходу до влади В. Януковича показники зменшуються. У 2013–2014 навчальному році в Україні діяли 325 ЗВО, де навчалось 1723,7 тисяч студентів. Російська агресія проти України стала потужним ударом по системі освітніх закладів, особливо по її вищій ланці. В 2014–2015 роках в Україні залишилось 277 ЗВО і 1438,0 тисяч студентів (2). Але реальність виглядає ще більш сумною, адже саме в 2014 році, після перемоги революції гідності міністерство освіти ліквідувало обов'язкову гуманітарну складову при здобутті вищої освіти. З цього часу предмети соціо-гуманітарного циклу, які є основою формування гідності і ціннісних переконань людини, не є обов'язковими для вивчення. Хоча загальні компетентності стандартів вищої освіти є, але освітніх компонентів, які б їх формували немає. Щодо кількісних показників, то можна зазначити, що в 2014–2020 роках тривала певна стабільність кількості ЗВО (в 2020 році їх налічувалося 281 заклад), але помічаємо постійне зменшення студентів. В 2020 році 1266,1 тисяч осіб здобували вищу освіту(4). На ці процеси мали вплив цілий ряд соціально-економічних, політичних, демографічних, геополітичних, воєнних, зовнішніх та внутрішніх чинників, які чекають свого усвідомлення і аналізу.

В сучасних умовах провідні фахівці пропонують Україні стратегію культурного стримування

проти російської пропаганди і інформаційних диверсій. Показово, що на окупованих територіях відразу знищується українська система освіти, її традиційні світоглядні основи підміняються проросійськими історичними міфами і маніпуляціями. Вчителів примушують працювати за російськими програмами навчання. Йде шалена інформаційна війна у світовому просторі заради створення потрібного образу російської агресії та дій політичного керівництва Росії. Провідні західні експерти переконані, що Україна повинна запропонувати світу проукраїнську альтернативу. Директорка Консультативної комісії США з публічної дипломатії при Державному департаменті Вівіан Волкер слушно зазначає: «Культура – головна ціль російської війни в Україні» (8). Найефективніша відповідь в цих умовах – глибокий аналіз культурних процесів в Україні в просторі і часі. Україна повинна розповідати про унікальні якості української культури та ідентичності. Це буде ефективна стратегія культурного стримування. Передбачаються не пропагандистські контратаки, а надання достовірного альтернативного нарративу, для якого міжнародні дипломати, науковці, журналісти, експерти мають створити умови для його поширення у світовому інформаційному просторі. Посолка України у США Оксана Маркарова наголосила, що Росія використовує культурні міфи власної пропаганди як інструмент зброї (4) Генеральний директор Українського інституту Володимир Шейко переконаний, що культурний елемент в нинішній війні відіграє не меншу роль, ніж військовий. Він зазначає, що Росія десятиліттями використовувала культуру, щоб просувати власні нарративи і позбавляти сусідні країни власної ідентичності та культурної пам'яті.

В цих умовах залишається незрозумілим чому державні чиновники не використовують потужні можливості закладів вищої освіти для формування у здобувачів освіти необхідних громадян-

ських і культурних цінностей. Проблема в тому, що українська культура, етика, основи політології, філософія та інші гуманітарні предмети залишають поза увагою чиновників від освіти і не отримують належної державної підтримки. Хто і як буде створювати українську інтелектуально-світоглядну альтернативу в Україні та світі? Ці питання уже давно перестали бути суто освітянськими і набули надзвичайно важливого значення в стратегіях управління країною. Від розвитку освітньо-гуманітарної сфери залежать перспективи подальших реформ та місце України в цивілізованому світі.

Висновки та перспективи подальших досліджень. На часі провести аналіз ситуації, що склалась в системі середньої і вищої школи в контексті розвитку культурно-світоглядного компоненту. Особливо актуальним є питання вивчення української культури в контексті військового протистояння з агресором. Очевидним є необхідність розробки нормативно-правової бази, яка б передбачала комплексне запровадження в університетах навчальних суміжних дисциплін в напрямках філософська культура, політична культура, громадянська культура, релігійна та інші. Це дасть можливість створити регіональні науково-практичні школи для вироблення достовірного та обґрунтованого українського погляду на себе і світ. Є сподівання на пошук адекватних механізмів запровадження українських культурних цінностей в систему вищої і середньої освіти. Досвід розвинутих країн свідчить, що освітній потенціал несуть не тільки навчальні заклади, а уся система соціально-економічних і організаційно-управлінських структур суспільства. Процес здобуття нових знань на певній ціннісно-світоглядній основі стає безперервним, систематичним і комплексним. Такий результат можливий при ефективних діях державної влади, яка сповідує відповідні культурні коди, змісти і відповідальність перед суспільством.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрущенко В. П. Роздуми про освіту. Київ: Знання України, 2005.
2. Головне управління статистики у м. Києві. Заклади вищої освіти (1995–2019). URL: www.kiev.ukrstat.gov.ua/p.php3
3. Горбатенко В. Стратегія модернізації суспільства. Україна і світ на зламі тисячоліть. К., 1999.
4. Заклади вищої освіти. Статистичні дані. URL: https://www.ukrstat.gov.ua/operativ/operativ2005/osv_rik/osv_u/vuz_u.html
5. Кремінь В. Г. Освіта і наука в Україні – інноваційні аспекти. Стратегія. Київ: Грамота, 2005. 448 с.
6. Орлова Т. Історія сучасного світу. К., 2006.
7. Україна. Національний звіт з людського розвитку 2001. Програма Розвитку Організації Об'єднаних Націй. К., 2001.
8. Україні пропонують стратегію культурного стримування проти російської пропаганди. URL: <https://ukrainian.voanews.com/a/6591106.html>

REFERENCES:

1. Andrushchenko V. P. Rozdumy pro osvitu [Reflections on education]. Kyiv : Znannya Ukrayiny, 2005 [in Ukrainian].
2. Holovne upravlinnya statystyky u Kyievi. Zaklady vyshchoyi osvity (1995–2019) [Main Department of Statistics in Kyiv. Institutions of higher education (1995–2019)]. URL: www.kiev.ukrstat.gov.ua/p.php3 [in Ukrainian].
3. Horbatenko V. Stratehiya modernizatsiyi suspilstva. Ukrayina i svit na zlami tysyacholit [Strategy of modernization of society. Ukraine and the world at the turn of the millennium]. K., 1999 [in Ukrainian].
4. Zaklady vyshchoyi osvity. Statystychni dani [Institutions of higher education. Statistics]. URL: https://www.ukrstat.gov.ua/operativ/operativ2005/osv_rik/osv_u/vuz_u.html [in Ukrainian].
5. Kremin V.G. Osvita i nauka v Ukrayini – innovatsiyini aspekty. Stratehiya [Education and science in Ukraine – innovative aspects. Strategy]. Kyiv : Hramota, 2005. 448 p. [in Ukrainian].
6. Orlova T. Istoriya suchasnoho svitu [History of the modern world]. K., 2006 [in Ukrainian].
7. Ukrayina. Natsionalnyy zvit z lyudskoho rozvytku 2001. Prohrama Rozvytku Orhanizatsiyi Obyednanykh Natsiy [Ukraine. National Human Development Report 2001. United Nations Development Programme]. K., 2001 [in Ukrainian].
8. Ukrayini proponuyut stratehiyu kulturnoho strymuvannya proty rosiyskoyi propahandy [Ukraine is offered a strategy of cultural containment against Russian propaganda]. URL: <https://ukrainian.voanews.com/a/6591106.html> [in Ukrainian].

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Роман ДИДИК СЕГМЕНТИ НАУКОВОГО ДИСКУРСУ ДОСЛІДЖЕНЬ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ БАЯНА-АКОРДЕОНА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ	3
Катерина ПАЛАЧОВА МУЗИКА У ХАРКІВСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК ІМЕНІ В. А. АФАНАСЬЄВА: ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ ТА ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ	12
Ірина РОМАНЮК, Вікторія ЗІНЧЕНКО УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПСАЛЬМА ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТ НАЦІОНАЛЬНОЇ КАРТИНИ СВІТУ.....	22
Олексій РЯБІНІН СЕМАНТИКА МУЗИЧНОГО ПРОГРАМНОГО СПРИЙНЯТТЯ НА ФОНІ НАРОДНОСТІ.....	29
Тетяна СІДЛЕЦЬКА ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ВІННИЧЧИНИ: СТАН, ТЕНДЕНЦІЇ, ПЕРСПЕКТИВИ.....	35
Петро СТРИЖИБОРОДА СПЕЦИФІКА ОСВІТНЬО-ПЕДАГОГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ ГРИ НА ГІТАРІ У ПРАКТИЦІ ШТЕПАНА РАКА (ЧЕХІЯ)	41

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Анастасія АБУЛА АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕРНОВОГО ВІНЦЯ В ІКОНАХ ТЕТЯНИ ДУМАН.....	48
Олександр БЕРЛАЧ, Оксана ЛЕСИК-БОНДАРУК РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО КНЯЗІВСТВА В ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ МИСТЕЦЬКОГО ОБ'ЄДНАННЯ «КУЛЯ».....	54
Андрій КОВАЛЬ СВЯТИЙ МИКОЛАЙ В ІКОНОПИСІ КОРНИЛА УСТИЯНОВИЧА.....	62

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Таміла ПРИГОДА-ДОНЕЦЬ, Ганна СОЛОМКО РИТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ ТІЛЕСНО-ТАНЦЮВАЛЬНИХ ПРАКТИК.....	68
Віктор ШОСТАК УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ І ПРІОРИТЕТІВ ОСВІТНЬО-ГУМАНІТАРНОЇ СФЕРИ.....	74

CONTENTS

MUSICAL ART

Roman DYDYK SEGMENTS OF THE SCIENTIFIC DISCOURSE OF CREATIVITY RESEARCH FOR BAYAN-ACCORDION OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE INDEPENDENCE PERIOD.....	3
Kateryna PALACHOVA MUSIC IN KHARKIV STATE ACADEMIC PUPPET THEATER NAMED AFTER V. A. AFANASIEV: HISTORIOGRAPHICAL AND PHENOMENOLOGICAL ASPECTS.....	12
Iryna ROMANIUK, Viktoriia ZINCHENKO UKRAINIAN FOLKLORE PSALM AS A REPRESENTATIVE OF THE NATIONAL WORLDVIEW.....	22
Alexey RIABININ SEMANTICS OF MUSICAL PROGRAM PERCEPTION AGAINST THE BACKGROUND OF NATIONALITY.....	29
Tetiana SIDLETSKA SOME RESEARCH ASPECTS OF THE MUSICAL CULTURE IN VINNYTSIA REGION: ITS ACTUAL STATE, TRENDS, EXPECTATIONS.....	35
Petro STRYZHYBORODA SPECIFICITY OF EDUCATIONAL AND PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF GUITAR PLAYING IN PRACTICE OF ŠTEPAN RAK (CZECH REPUBLIC).....	41

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

Anastasiia AVULA AUTHOR'S INTERPRETATION THE CROWN OF THORNS IN TETYANA DUMAN'S ICONS.....	48
Oleksandr BERLACH, Oksana LESYK-BONDARUK REINTERPRETATION OF THE GALICIA-VOLHYNIA PRINCIPALITY CHARACTERISTIC IN THE ART UNION "KOOLYA" (BULLET) ART WORK.....	54
Andriy KOVAL SAINT NICHOLAS IN THE ICON PAINTING BY KORNLYO USTYIANOVYCH.....	62

CULTURAL STUDIES

Tamila PRYHODA-DONETS, Hanna SOLOMKO RITUAL ASPECT OF BODILY AND DANCE PRACTICES.....	68
Viktor SHOSTAK UKRAINIAN CULTURE IN THE CONTEXT OF STATE ADMINISTRATION AND PRIORITIES OF THE EDUCATIONAL AND HUMANITARIAN SPHERE	74

НОТАТКИ

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 6

Коректура • Ирина Николаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Алла Олександрівна Марєєва

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 9,77. Замов. № 0323/136. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

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

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

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.