

Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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, 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 Гелійвна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, Україна, Український вільний університет Мюнхена (Німеччина);

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

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

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

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;

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);

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;

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

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

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

Журнал ухвалено до друку Вченою радою

Волинського національного університету імені Лесі Українки

23 лютого 2023 р., протокол № 7

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, 2023

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.1+78.072.3

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-1>

Олена БАЗАН

старший викладач кафедри камерного ансамблю, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023

ORCID: 0000-0002-2447-4732

Бібліографічний опис статті: Базан, О. (2023). Універсалізм творчої особистості Ірини Губаренко. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 3–11, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-1>

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ІРИНИ ГУБАРЕНКО

Мета статті полягає в осмисленні різних сторін творчої діяльності Ірини Губаренко як складових її універсальної особистості, а також у визначенні особистого внеску мисткині в розвиток національної культури, який сприяв продовженню сімейних традицій Черкашиних-Губаренків. У методологічну основу дослідження покладено логіко-узагальнюючий, текстологічний, джерелознавчий методи, вивчення біографічних матеріалів, пов'язаних з творчістю Ірини Губаренко. Наукову новизну обумовлює факт першого звернення в науковому дослідженні до творчої діяльності Ірини Губаренко, яке спрямоване на розкриття її як універсальної особистості. Проаналізовано композиторську, літературну, поетичну, режисерську, виконавську діяльність Ірини Губаренко упродовж її життя. Висновки. Можливість простежити за різними напрямками творчої активності, проаналізувати літературну, поетичну, композиторську та театральну діяльність Ірини Губаренко дала змогу визначити універсалізм її творчої особистості. В даному дослідженні розглянуті різноманітні сфери її діяльності, які в повній мірі висвітлюють індивідуальність її таланту. Саме за різноманітністю діяльності на протязі свого життя Ірину можна прирахувати до числа універсальних особистостей. В ході статті підкреслено, що суміщення різноманітних видів діяльності в одній особі – це прояв специфіки світовідчуття Ірини Губаренко, який розкрився в реалізації нею здібностей до розгортання особистісного висловлювання мовою різних мистецтв. Звернення композиторів (В. Сильвестрова, М. Шуха) до літературно-поетичної творчості Ірини, сучасних виконавців до інтерпретації її творів, а також науковий інтерес до її творчості в цілому, свідчить про підвищення зацікавленості до виявлення рис творчої індивідуальності та самобутності Ірини як талановитого творця. Серед важливих персоналістично-біографічних аспектів дослідження індивідуальності Ірини виявлено зв'язок з її вихованням в творчій родині, з безпосереднім колом спілкування, з умовами її професійної діяльності, що обумовило значний внесок цього творця-універсала в розвиток української культури другої половини ХХ століття.

Ключові слова: Ірина Губаренко, універсальна особистість, театр, творчість, «Римський роман», біографічні факти, оточення.

Olena BAZAN

Senior Lecturer of the Chamber Ensemble Department, Degree-seeking of the Department of Music History and Musical Ethnography, Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova, 63 Novoselskogo str., Odessa, Ukraine, 65023

ORCID: 0000-0002-2447-4732

To cite this article: Bazan, O. (2023) Universalizm tvorchoi osobystosti Iryny Hubarenko [Universalism of the creative personality of Iryna Gubarenko]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 3–11, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-1>

UNIVERSALISM OF THE CREATIVE PERSONALITY OF IRYNA GUBARENKO

The purpose of the article is to understand the various aspects of Iryna Gubarenko's creative activity as components of her universal personality, as well as to determine the artist's personal contribution to the development of national culture, which contributed to the continuation of the Cherkashin-Gubarenko family traditions. The methodological basis of the research is based on the logical-generalizing, textological, source studies methods, the study of biographical materials

related to the work of Iryna Gubarenko. The scientific novelty is caused by the fact of the first appeal in a scientific study to the creative activity of Iryna Gubarenko, which is aimed at revealing her as a universal personality. The compositional, literary, poetic, directing, performing activities of Iryna Gubarenko throughout her life were analyzed. Conclusions. The opportunity to follow different directions of creative activity, to analyze Iryna Gubarenko's literary, poetic, compositional and theatrical activities made it possible to determine the universalism of her creative personality. This study examines various spheres of her activity, which fully highlight the individuality of her talent. It is because of the variety of activities throughout her life that Irina can be counted among universal personalities. In the course of the article, it is emphasized that the combination of various types of activities in one person is a manifestation of the specificity of Iryna Gubarenko's worldview, which was revealed in her realization of her abilities to develop personal expression in the language of various arts. The appeal of composers (V. Sylvestrov, M. Shukha) to Iryna's literary and poetic work, modern performers to the interpretation of her works, as well as scientific interest in her work as a whole, indicates an increased interest in identifying the features of Iryna's creative individuality and identity as a talented creator. Among the important personalistic-biographical aspects of the study of Iryna's individuality, a connection with her upbringing in a creative family, with her immediate circle of communication, with the conditions of her professional activity was revealed, which determined the significant contribution of this universal creator to the development of Ukrainian culture in the second half of the 20th century.

Key words: Iryna Gubarenko, universal personality, theater, creativity, "Roman novel", biographical facts, environment.

Основна частина. Актуальність теми.

Ірина Губаренко (1959–2004) – яскрава постать української культури ХХ століття – це неймовірно творча та талановита людина з глибоким внутрішнім світом та філософським світосприйняттям. Її багатогранна творча діяльність охоплює різноманітні сфери мистецтва: музикант-виконавець, композиторка, театральна діячка, режисерка, поетеса, літераторка. Все її життя присвячене театру, музиці, поезії, спостереженням та роздумам, в яких відображаються складнощі та протиріччя сучасного світу та спроба осмислити своє власне місце в цьому світі.

Вивчення життєтворчості Ірини Губаренко відкриває перед нами приклад універсальної творчої особистості, яка реалізувала себе в різних видах мистецтва. У цьому зв'язку привертає увагу думка вченого М. Гаврюшина, який зазначає, що універсальна творча діяльність – це процес, який виходить «з єдиного принципу і в силу свого послідовного саморозвитку приводить до поширення творчості даної особистості на різні сфери буття і мислення» (Гаврюшин, 1974, с. 254). Для Ірини, як бачимо, простір творчої самореалізації був настільки великим, що, навіть знайомство з матеріалами її творчого доробку, які останнім часом стають відомими в нашому соціумі завдяки Марині Романівні Черкашиної, вражає.

Аналіз останніх досліджень. Все більше в українському музикознавчому просторі з'являється робіт, присвячених творчій діяльності композиторів в поєднанні з вивченням їх соціального середовища, усвідомленням окремих рис їх життєтворчості, аналізом музич-

ного стилю. Але, нажалі наукових досліджень творчого та життєвого шляху Ірини Губаренко на сьогоднішній день дуже небагато. Творча натура Ірини розкривається завдяки найціннішим свідченням найближчої до неї людини – матері Марини Романівни Черкашиної-Губаренко (Черкашина-Губаренко, 2022, с. 3–7). Окремі аспекти її життєтворчості були розглянуті в статтях автора цього дослідження (Базан, 2021; Базан, 2022). Досить невелику кількість публіцистичних статей про творчі вечори пам'яті Ірини Губаренко можна знайти на шпальтах Харківських газет, а також в статті Н. Остроухової (Остроухова, 2020).

Мета статті – дослідити та виділити основні детермінанти творчої індивідуальності Ірини Губаренко, які характеризують її як універсальну особистість.

Виклад основного матеріалу. На неоціненну роль універсальної творчої особистості в українській культурі наголошує у своїй дисертації О. Коменда (Коменда, 2020). Серед таких особистостей в музичному мистецтві вона називає М. Лисенко, К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового, Ф. Якименко та інших. Значний інтерес до розкриття окремих аспектів універсальної особистості помічається в цілому ряді робіт, присвячених творчості українських композиторів (М. Леонтовича, Б. Лятошинського, Є. Станковича, М. Скорика, В. Губаренка). В них фігура композитора розкривається з точки зору історичного контексту, психологічного портрету, жанрово-стильових уподобань, на основі вивчення епістолярних матеріалів тощо. Цей ряд досліджень творчих особистостей української музичної культури постійно поповню-

ється новими іменами, серед яких творчість Ірини Губаренко не представлена глибинними розвідками, що мотивує до звернення в цій статті до вивчення особливостей різнопланової діяльності цієї непересічної людини. Як пише у своєму дослідженні О. Коменда: «Особливо значущою була і лишається роль універсальної особистості в мистецтвознавчому дискурсі, адже в цьому випадку її універсальна природа проявляється в особливих умовах таємничого творчого процесу, а отже многогранність професійних реалізацій художника набуває для усіх непосвячених відношення до нього, як до чогось священного...» (Коменда, 2018, с. 227).

Розглядаючи різні напрямки творчої діяльності Ірини Губаренко, не можна забувати і про цілісність підходу до внутрішнього світу людини, яка мала такий дар природи. Досліджуючи психологію мистецтва, О. Самойленко наголошує на дуже суттєвих сторонах особистісного буття. Вона пише: «Творчі функції людини проявляються не лише в якихось окремих формах її діяльності – у мистецтві, у науці, технічному виробництві і так далі. Найбільш загальна й інтегративна творча функція людини – це її орієнтація у світі, здатність до діалогу зі світом та само діалогу. Крім усіх інших творчих завдань у людини є одне постійне – творчість життя, отже, творчість самої себе. Цю позицію – як єдину й загальну життєву позицію людини – психологи сьогодні розглядають як найголовнішу, таким чином, не розділяючи людину на якісь її окремі аспекти, сфери прояву, а намагаючись побачити в поведінці й вчинках людини, в її психологічній організації фактори центрування, збирання, притягання до єдиного цілого» (Самойленко, 2020, с. 20). Для Ірини таким центруванням був театр, він поєднував її різні творчі прояви. З цього приводу Коменда також зазначає, що «універсалізм в різноманітних своїх проявах пов'язаний з процесами поєднання, суміщення, взаємодії, взаємовпливу, інтеграції, синтезу тощо» (Коменда, 2018, с. 229). Тобто різноманітні види діяльності однієї особистості, так чи інакше, можуть бути пов'язані між собою, впливати та доповнювати одне одного.

Дослідження Коменди О. містить розгляд 5 типів діяльності музиканта, які сформовані німецьким психологом Вільямом Штерном. Перший вид діяльності – *Композитор* – музи-

кант-творець, тобто той, хто створює щось нове, невідоме досі.

Другий вид діяльності – *виконавський*, що виконує чий-то задум, не свій, а автора.

Третій вид – *музикознавчий* – дослідницька діяльність в сфері музики а також музична критика та музична публіцистика.

Четвертий вид – *музично-суспільна діяльність* – спрямована на виховання цільової аудиторії, організацію концертів та заходів, націлених на пропаганду національного мистецтва.

П'ятий вид – *музична педагогіка* – пов'язаний з розвитком професійної музичної освіти, написанням методичних розробок, збірників, посібників а також управлінська діяльність у музично-освітніх закладах.

Виходячи з вище сказаного, універсалізм Ірини Губаренко визначається наявністю різних видів діяльності, і, згідно з даним розподіленням за видами діяльності, можна стверджувати, що Ірина поєднувала в своїй творчій індивідуальності майже усі види діяльності універсальної особистості.

Аналізуючи біографічні факти про Ірину Губаренко, спостерігаємо за різноманітністю її інтересів та за становленням її творчого шляху, бачимо, що основні сфери творчої діяльності почали формуватися ще з дитинства.

Донька відомого композитора Віталія Губаренка та знаного музикознавця Марини Черкашиної, онучка видатних акторів театру «Березиль» Юлії Фоміної та Романа Черкашина вмістила в своїй особистості найкращі риси своєї музично-театральної родини. Дитинство Ірини проходило в театральному середовищі, серед відомих музикантів, акторів, виконавців, з якими вона мала змогу спілкуватися і за лаштунками оперного та драматичного театрів, і в коридорах консерваторії, і в родинному колі. Можливо саме тому в Ірини з'явилися бажання стати то оперною співачкою, то диригентом, то драматичною актрисою, то режисером. Саме ця атмосфера творчості вплинула на Ірину та визначила її творчий шлях. Народитися в такій творчій родині – це дар, і велика відповідальність і визначеність майбутньої професії. Знайти та визначити свою індивідуальність та своє місце серед таких відомих та значущих в музично-театральній культурі родичів це дуже непросте завдання. Вона розуміла велику відповідальність та необхідність індивідуаліза-

ції свого творчого шляху, не бути схожою ні на кого і досягти самореалізації.

З раннього дитинства Ірину приваблював драматичний театр, а за бажанням батьків вона почала займатися музикою. Спочатку вона навчалася у школі педпрактики при Харківському інституті мистецтв потім в Харківській спеціальній музичній школі на музично-теоретичному відділенні. Ірина дуже захоплювалась вокалом, вона добре співала і мріяла про кар'єру співачки. Несподівана трагічна смерть її однокласника стала поштовхом для Ірини до композиції, і вона почала писати музику. Згодом проявить себе і поетичний талант обдарованої дитини. Після закінчення школи перед Іриною стояв вибір: продовжувати навчання на вокальному чи композиторському факультеті. За порадою родина звернулася до відомої професорки Тамари Веске, яка високо оцінила її вокальні дані, але, на її думку, більшу цінність мав саме композиторський талант. Для вступу на композиторське відділення Ірині довелося пройти підготовчий курс, щоб отримати належну підготовку. Цей навчальний курс Ірина пройшла в класі Володимира Золотухіна. Отримавши схвальну оцінку та рекомендації кафедри після прослуховування творів Ірини, вона була зарахована на перший курс до професора В. Золотухіна. Під час навчання Ірина захоплена пише статті про музичне та театральне життя Харкова. Закінчивши навчання Ірина стає завідувачкою музичною частиною харківського Театру юного глядача. Із 45 років свого життя 20 років Ірина присвятила роботі в театрі, написавши музику до понад двадцяти спектаклів для дітей різного віку.

Безмежне захоплення театром та виставами, спостереження за театральним життям вже після перших років діяльності в Театрі юного глядача спонукали Ірину до режисерської роботи. Разом з молодими акторами ТЮГа та за підтримки свого дідуся Романа Черкашина Ірина створює арт-студію «Бідний театр», що існував протягом чотирьох років при Харківському Домі актора. Цей колектив створив ряд цікавих спектаклів, з якими виступав в Харкові та Києві.

Ірина – як композитор, збагатила українську музичну культуру багатьма яскравими інструментальними творами та музикою до театральних спектаклів. Композиторський

доробок Ірини Губаренко включає різноманітні жанри. В камерному жанрі написана Сонатина для гобоя і фортепіано, аналізу якої присвячена стаття автора даного дослідження (Базан, 2021). Серед фортепіанних творів відмітимо Три прелюдії, одна з яких надрукована в збірці фортепіанних творів молодих українських композиторів «Перше знайомство» (1981 р.), та Варіації для фортепіано, що вперше прозвучали під час III пленуму Спілки композиторів в 1981 році, присвяченому творчості молодих композиторів. Симфонічна поема «Ахтамар» (1984 р.), що народилася під впливом вражень від відвідування Вірменії разом з групою студентів-музикантів, розкриває потяг Ірини до симфонічного жанру. В її основу лягла старовинна вірменська легенда про кохання. Саме цей твір став дипломною роботою Ірини. Випробовуючи свої сили в оперному жанрі, Ірина пише дві камерні опери: рок-оперу «Соляріс» за романом С. Лема та оперу-жарт «Ведмідь» за комедійною п'єсою А. Чехова. Зазначимо, що сучасні постановки цих опер молодими режисерами представлені на різноманітних всеукраїнських фестивалях. Вокальні цикли на вірші Л. Кисельова «Заспівайте, сестро», «Пісні самотності» для жіночого голосу та оркестру на вірші Т. Шевченка, «Монолог Касандри» для голосу та фортепіано на вірші Лесі Українки, вокальний диптих на вірші І. Драча та безліч пісень на власні поетичні тексти – свідчать про талант Ірини в області вокального мистецтва. Майже усі ці твори все частіше останнім часом звучать з концертних та театральних сцен та збагачують виконавський репертуар.

Серед спектаклів з музикою Ірини слід відмітити казки для малечі (наприклад «Буратино», «Муха-цокотуха», «Волшебник изумрудного города», «Чипполлино», «Дюймовочка») і більш серйозні спектаклі для юнаків («Лісова пісня» за твором Лесі Українки, «Козацький монастир» І. Перепілки, «Чума на оба ваши дома» за п'єсою Г. Горіна, «Сни Бальзамінова» М. Островського, «Вій» М. Гоголя, «Горе от ума» О. Грибоедова та інші). Майже в усіх виставах театру звучала музика Ірини Губаренко – це були пісні, балади, романси та увертюри.

Виконавська діяльність Ірини проявилася у виконанні авторських пісень на власні вірші в деяких виставах Театру юного глядача

та в участі у постановках створеного нею «Бідного театру», таких як: «Білі троянди, рожеві слони» за п'єсою У. Гібсона, «Ромео та Джульєтта» за п'єсою В. Шекспіра (для якої Ірина написала чотири Канцони), українська містерія «В ім'я твоє» за повістю В. Підмогильного «Остап Шаптала» (саме з тією виставою театр-студія брав участь у театральному фестивалі в Києві).

В нарисах друзів та колег Ірини, які діляться спогадами про талановиту особистість, що так рано пішла з життя, знаходимо справжність та щирість відношення до неї. Серед таких спогадів привертає увагу висловлювання акторки харківського ТЮГу Ольги Двойченкової: «Когда я первый раз ее увидела, это был человек абсолютно не от мира сего. Она настолько выпадала из общего ряда, контекста всего нашего окружения». Подруга Ірини – Марія Коротаєва писала: «Иришка, ты возрожденческий тип. Там талантливый, здесь талантливый» (Objectiv., 2019). Серед теплих слів про Ірину наведемо ті, що влучно характеризують її психотип: «Ее было много. Она никогда не держалась ни в каких рамках, она всегда выплескивалась» (day.kyiv., 2019, №130). Сам директор театру Андрій Гапанович назвав її «душею театру»

Музикознавча діяльність Ірини виражена в багатьох дослідницьких наукових і публіцистичних статтях, які Ірина почала писати ще в студентські роки. В них вона ділилася своїми думками про театр, акторів, співаків, про своїх колег-музикантів та композиторів. Ці статті друкувалися в харківських газетах, зокрема в столичній харківській газеті «Дзеркало тижня» а також у журналі «Соти». Її журналістська діяльність тривала протягом усього життя. Серед її публіцистичних робіт є статті присвячені творчості: солісток оперного театру Ірині Яценко («На сцені – Ірина Яценко», «Творча зрілість», «Початок шляху»), Ліни Черних («Свято і будні»); видатних режисерів Леся Курбаса («Леся Курбас: репетиція утопії») та Єжи Гротовського («Майстер духовної вертиткалі»); народного артисту України А. Авдієвського («Вірний служитель пісні народної»). Знаходимо також статті про театральні вистави («Что такое осень? Это праздник», «Просто Эмма Я. Стельмаха – Г. Флобера в Харькове», «Театр уж полон...»); про вистави оперної студії Харківського інституту мистецтв («Кожна

зустріч пам'ятна»); про життя харківського Дому актора («Неформальный юбилей», «Приношение Чичибабину») та театру імені Шевченка (в минулому театру «Березіль»), а також про різноманітні прем'єри та вистави, виставки та концерти, конкурси та фестивалі, ювілеї та пам'ятні дати.

В цих статтях, які іноді мають вигляд невеликого нарису чи есе, Ірина постає не просто як оглядач, а як театральний критик і мистецтвознавець.

Особливо слід відмітити її роздуми про театр (в широкому сенсі), про історичну роль К. Станіславського, В. Немировича-Данченко, Л. Курбаса, А. Арто, Є. Гротовського, про роль актора та режисера в ньому, про «свій» театр, про постановки та задуми – все це відобразилося в її літературних роздумах «Вісім листів про театр», також в невеликих нотатках різних років «Думки про театр» та в незавершеній дисертаційній роботі «Режисерські концепції ХХ століття у світлі сучасних відкриттів аналітичної психології».

Сама Ірина в своїх дослідженнях стверджує, що «театр – одно из самых загадочных явлений в культурологическом планетарном пространстве» (Губаренко, 2011, с. 423) і далі: «и все-таки тайна рождения театра, тайна его удивительной жизнестойкости продолжает волновать. Сколько раз его объявляли умершим, сколько хоронили, а он снова и снова возрождался, являя свой неповторимый облик, зеркально отражающий мировые лики» (Губаренко, 2011, с. 424).

Досить високу оцінку універсальної творчості Ірини Губаренко дав мистецтвознавець, театральний та музичний критик, журналіст та драматург Олександр Чепалов: «Часто читаючи в газетах розумні й ґрунтовні статті Ірини, я виявляв високі смакові критерії і професіоналізм в оцінці явищ мистецтва. А, буваючи в Харківському театрі для дітей та юнацтва, з цікавістю прислухався до нових робіт Ірини Губаренко як музичного співавтора режисерів. Її музика до вистав ніколи не була ілюстративною і не розчаровувала. А пісні, де часто-густо Ірина виступала й автором текстів, виявляли її ліричне обдаровання і вразливу душу. Познайомившись із нею ближче, я зрозумів, що божественне, духовне начало і дрібна, споживацька трясовина були джерелом трагічних

суперечностей більшості її творів і життєвих катаклізмів» (Чепалов, 2012).

Музично-виховна діяльність Ірини Губаренко в сфері виховання молодшої аудиторії, що націлена на розвиток української культури, проявилася завдяки посаді завідувачки музичною частиною ТЮГу та можливості створити свій власний «Бідний театр».

Можемо засвідчити вагомий внесок Ірини Губаренко у виховання і навчання підростаючого покоління завдяки своїй роботі в театрі юного глядача. Нагадаємо про обґрунтування значення дитячої оперотерапії в дослідженні Л. Лютько (Лютько, 2013, с. 85), яка, виходячи зі специфіки цього жанру, виділяє основні складові (музикотерапію, казкотерапію та драматерапію). Таким чином роль композитора тут дуже вагома, так як він повинен свою творчість націлити на рівень дитячого сприйняття дійсності з притаманними їй фантазійністю, щирістю, чистотою намірів, доброю енергією.

Харьковський театр для дітей та юнацтва завжди користувався незмінним глядацьким успіхом. Як пише Н. Лібероль, «усі прем'єри в ТЮГу ставали подією в місті, викликали колосальний резонанс, про них говорили, сперечалися, писали в пресі» (Щербак, 2009, с. 195). Музичну складову багатьох спектаклів театру високо оцінив завідувач літературно-драматичною частиною театру Олександр Анічев. Він відмічає, що «її музика до спектаклів Харківського театру для дітей та юнацтва створює необхідну для режисерів атмосферу дійства, викликає відповідний душевний стан в акторів та глядачів. Мелодії та тексти, що написані Іриною, несуть у собі широкі можливості для виконавців, невід'ємно входять в загальну структуру спектаклю» (Губаренко, 2011, с. 617).

З часом значно поглиблюються наші уявлення про універсальність особистості Ірини Губаренко. Її композиторські твори стали виконуватися вже після завершення нею земного життя, а поетичні та літературно-публіцистичні роботи, зібрані в збірки та видані посмертно її матір'ю – Мариною Романівною Черкашиною-Губаренко, починають знаходити свого читача. Таким чином переважна кількість творів, що довгий час зберігалися в шухляді столу, зараз відкривається сучасникам – це «Поетичні медитації: Вірші. Оповідання. Замальовки» (2005) та «Римський роман: Проза. Поезія. Драма-

тургія. Публіцистика. Критика» (2011). Також з'являються й нотні видання її авторських творів: клавір рок-спектаклю «Соляріс» (2022); збірка гобойних творів (2020), що містить Сонатину для гобоя та фортепіано Ірини Губаренко та Адажіо для гобоя та фортепіано Віталія Губаренка; вокальний цикл «Уривки з мого Кобзаря» Олександра Яковчука на вірші Ірини Губаренко (2019). Завдяки Марині Черкашинової та друзям і колегам по театру, літературно-поетичні доробки Ірини звучать з театральної сцени. Зростання інтересу до інтерпретації композиторських творів Ірини особливо помітно останнім часом, коли на концертних майданчиках з успіхом звучать її фортепіанні прелюдії, вокальні цикли, пісні, гобойна соната а також твори на її вірші.

Збірка «Римський роман» (за назвою однойменного твору Ірини) містить оповідання, романи, театральні інсценування, публіцистичні статті, щоденникові записи, нотатки, клавір рок-опери «Соляріс», план-проспект дисертації, фотографії різних років і величезну кількість віршів. Вступним словом до цієї книги є нарис театрознавця та наукового керівника літературно-меморіального музею М. Булгакова Кіри Пітоєвої, в якому, кажучи про Ірину Губаренко, Кіра Миколаївна наголошує: «Ірина Губаренко – «не людина театру, а Людина – Театр», «її театр щось більше, загадковіше і недовомлене. Живи вона б довше, ми б побачили, відчули та почули його. Як чуєш музику, коли вона пише про Малера та Берліоза. Вона чує їх як композитор, передає ці божественні звуки як музикознавець, ставить у нашій слуховій уяві музику, як режисер» (Губаренко, 2011, с. 11). Таке висловлювання говорить про визначення різноманітних сфер діяльності Ірини Губаренко, що також підтверджує її творчий універсальність.

В своїх щоденникових записах 2000 року, Ірина пише: «у мене очень мало легких стихов, в основном тяжелые, даже если светлые»; «единственное, что я еще могу делать сейчас – это стихи»; «мне сегодняшней эта честность нужна в ограниченных пределах, ибо я никак не отвыкну писать для потомков, а думать иначе – не умею» (Губаренко, 2011, с. 255–256). Її філософські роздуми в поетичному ритмі спонукають до значного інтелектуального мислення:

Мысль изреченная есть ложь,
 Но Слово ложным не бывает!
 Его лишь тот не принимает,
 Кого творцом не назовешь.
 Святая Истина проста:
 В ней всех ночей прикосновенность,
 В ней дня премудрая нетленность,
 В ней пустота есть полнота....
 (Губаренко, 2011, с. 304).

Уход в поэзию – прыжок в немую пропасть.
 Тройной прыжок, чтоб дыбом небеса!
 Сердечный крик, намотанный на лопасть,
 Судьбы-злодейки острая коса.
 Мои стихи слагаются из песен,
 Из длинных фраз, из позабытых снов.
 Моим стихам весь мир, как клетка, тесен,
 Им нет свободы от земных оков.
 Есть только горький плач несовершенства,
 Что каплей точит радостную суть.
 Моим стихам неведомо блаженство,
 В них нет покоя, лишь немая жуть....
 (Губаренко, 2011, с. 313).

Тематика театру, рідного міста, переплетення явного та нереального, земного та Божественного, роздуми про себе – все це відображення душі Ірини, її внутрішнього світу, філософії та світогляду. Вона писала про все, що її оточувало і що її торкало.

Досить довгий час про великий поетичний доробок Ірини було відомо досить вузькому колу людей, вона була досить скромною і свої пісні на власні вірші вона не виконувала широкій публіці, але звернення відомих українських композиторів до її віршів свідчить про високий рівень цієї поезії. Так одразу два композитори звернулися до вірша Ірини «Колоколенка» (1998) це Михайло Шух та Валентин Сильвестров (треба відмітити, що у В. Сильвестрова є дві окремі версії цього твору). В цьому вірші Ірина описує колись величну та златоглаву споруду, яка зараз є покинута та забута, але незламна та непокорена. Кожен з композиторів яскраво відображає поетичний текст Ірини Губаренко, підкреслюючи особливості структури вірша, його спокійний ритм та емоційно-образну наповненість. Також на вірші «В старинном парке Эстергази» (2002) та «Я вымолю тебя у всех разлук» (2003) Сильвестров написав дві елегії для сопрано та фортепіано, а Олександр Яковчук створив вокальний

цикл для мецо-сопрано і фортепіано на вірші з поетичного циклу «Уривки з мого «Кобзаря» Ірини Губаренко.

Валентин Сильвестров, даючи інтерв'ю газеті «День» після одного зі своїх концертів, у якому прозвучала пісня «Колоколенка», розповідав про процес написання своїх пісень: «Все песни я сочинял без намерения сочинять. Не было такого, чтобы я сел и подумал: «Вот сейчас сочиню!», музыка приходит, когда случайно натыкаешься на любимые стихи.... Есть расхожее мнение, что на хороший текст музыку трудно писать, а на слабый легче. Но, по-моему, и качественный текст рождает качественную музыку. Сегодня звучала песня «Колоколенка» на слова Ирины Губаренко, ее как поэта мало знают, а это очень хороший текст...» (day.kyiv, 2013, №49). Ці слова свідчать про те, що для композитора дуже важливу роль грав поетичний текст та його смислове наповнення

Вокальний цикл О. Яковчука «Уривки з мого «Кобзаря», присвячений світлій пам'яті Ірини Губаренко, вийшов в світ виданням у 2019 році. В основу вокального циклу були покладені шість різнохарактерних віршів поетеси – це «Шекспірівське» (1992), «Харкову» (1992), «Вечірня» (1992), «Тихий розпач» (1998) (в ньому композитор поєднав за спільним настроєм одразу два невеликих вірші з поетичного циклу Ірини: «Тихий розпач» та «Остаточне каяття»), «Подарунок» (2000) та «Небесний Християнин» (2000). Вони розкривають трагічний внутрішній світ людини, наповнений пошуками істини, смислу буття, віри. Поетичний цикл Ірини Губаренко складався протягом 8 років (з 1992 по 2000 роки) певні тематичні лінії цього циклу відображають досвід її різноманітної діяльності. Цей період охоплює її композиторську, режисерську та публіцистичну сферу.

Музична сторона цього циклу інтонаційно сучасна, спирається на нові гармонії, різноманітні поліфонічні прийоми. Композитор передає атмосферу і настрої кожного вірша та підкреслює їх поетичний ритм та інтонації.

На концертах пам'яті та на концертах, присвячених річницям з дня народження Ірини Губаренко звучали її композиторські твори, вірші, уривки з театральних інсценувань, щоденникові записи і, звичайно, пісні. Також останнім часом твори Ірини звучать у фестивалях

та різноманітних концертах і часто разом з творами батька. Це ніби утворює родинний та творчий діалог між ними. «Так, під час концерту на відзначення 135-х роковин зі дня смерті німецького композитора, який мав назву «Сімейне коло і творча доля митця», відвідувачі мали змогу познайомитися з камерними творами Віталія та Ірини Губаренків та згадати у зв'язку із цим історію сім'ї самого Вагнера.... Тут прозвучали два вокальних цикли – «Простягни долоні» Віталія Губаренка на вірші Володимира Сосюри та «Заспівайте, сестро» Ірини Губаренко на вірші Леоніда Кисельова. Тепло сприйняли слухачі вокальну баладу на вірші Ірини Губаренко «Колоколенка» композитора Михайла Шука». На концертній сцені також прозвучали Адажіо для гобоя Віталія Губаренка та перше виконання романсу Ірини Губаренко «Літо» на вірші І. Драча (Черкашина-Губаренко, 2017).

Висновки: Огляд творчої діяльності Ірини Губаренко дозволив впевнено віднести її особистість до універсальної. Різноманітні прояви

її діяльності виражені в багатьох сферах. Літературна діяльність визначається великою кількістю статей та дисертаційним дослідженням; поетична діяльність вміщує багаточисельну кількість віршів; театральна діяльність виражена в продовженні сімейних традицій, які йдуть від дідуся з бабусею (відомих акторів театру «Березіль» Романа Черкашина та Юлії Фоміної) та батьків – театрознавця та музикознавця Марини Романівни Черкашиної-Губаренко і видатного композитора Віталія Губаренка. Музично-суспільна діяльність проявилася в участі у великій кількості театральних спектаклів, а композиторська творчість вражає різноманітністю жанрів, в яких Ірина знайшла своє творче самовираження: фортепіанна музика, симфонічна, сценічно-театральна, вокальна та камерна. Дуже важливим для сучасного розвитку мистецтва стає видання літературно-поетичного доробку Ірини Губаренко, а видання її композиторських творів – виводить їх на концертну сцену та розширює репертуар виконавців.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Базан О. Семантика гобоя в творах Віталія Губаренка та Ірини Губаренко: виконавський аспект. *Музичне мистецтво і культура. Науковий збірник ОНМА імені А. В. Нежданової*. 2021. Вип.33. Книга 1. С. 69–80.
2. Базан О. Сім'я як джерело натхнення (на прикладі творчих взаємин родини Черкашиних-Губаренків) *Fine Art and Culture Studies*. №2. 2022. С. 3–9.
3. Гаврюшин Н. Универсальность творческой личности. Человек науки. Наука. 1974. С. 254–262
4. Губаренко И. Римский роман: проза, поэзия, драматургия, публицистика, критика. Киев : Акта. 2011. 621 с.
5. Коменда О. Универсализм как типологическая черта творческой личности: методологические основы исследования. *Ars inter Culturas*. Вип. 7. 2018. С. 227–248.
6. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 Київ: НМАУ. 2020. 519 с.
7. Лютько Л. Феномен оперотерапии: на примере детских сказочных произведений Е.Хумпердинка. *Музыкальная академия*. 2013. №1. С. 85–90
8. Остроухова Н. Нові виконавські діалоги з композиторською спадщиною Віталія Губаренка та Ірини Губаренко. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип.30. книга 2. С. 51–63.
9. Сайт газети «День». Она была душой коллектива. №130. 2019. Режим доступа: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/ona-bylo-dushoy-kollektiva>
10. Сайт газети «День». Свет улыбки Валентина Сильвестрова. №49. 2013. Режим доступа: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/svet-ulybki-valentina-silvestrova> (дата звернення 8.02.2023)
11. Сайт газети «Об'єктив». (2019) Віддала театру 20 років <https://www.objectiv.tv/objectively/2019/07/02/viddala-teatru-20-rokiv-u-harkovi-vshanuvai-pam-yat-vidatnoyi-kompozitorki-video/> (дата звернення 28.01.2023).
12. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. 2020. Одеса : «Гельветика». 236 с.
13. Чепалов О. Послання з вічності. *День*. № 118. 2012. Режим доступа: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/poslannya-z-vichnosti> (дата звернення: 3.02.2023).
14. Черкашина-Губаренко М. Київське Вагнерівське товариство завершило 21-й сезон. *День*. 2017. Режим доступа: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/kyivske-vahnerivske-tovarystvo-zavershylo-21-y-sezon> (дата звернення: 25.01.2023).
15. Черкашина-Губаренко Композиторка, поетка, театральна діячка Ірина Губаренко. Соляріс. Клавір. Житомир : Бук-Друк, 2022. С. 3–7.

16. Щербак К. Від творчих реформ Леоніда Хаїта до героїко-романтичної режисури Олександра Беляцького (еволюція режисерських концепцій у виставах Харківського театру юного глядача в 1964–1980 рр.). *Четверті магістерські читання : матеріали науково-творчої конференції*. Харків. 2009. С. 194–200.

REFERENCES:

1. Bazan, O. (2021). Semantyka hoboia v tvorakh Vitaliia Hubarenka ta Iryny Hubarenko: vykonavskyi aspekt [The semantics of the oboe in the works of Vitaly Gubarenko and Iryna Gubarenko: performance aspect]. *Muzychne mystetstvo i kultura – Musical art and culture*. Iss. 33. Book 1. P. 69–80 [in Ukrainian].
2. Bazan, O. (2022) Simia yak dzherelo natkhnennia (na prykladi tvorchykh vzaiemyn rodyny Cherkashynkh-Hubarenkiv) [The family as a source of inspiration (on the example of creative relations of the Cherkashyn-Gubarenko family)] *Fine Art and Culture Studies*. №2. P. 3–9 [in Ukrainian].
3. Gavryushin, N. (1974). Universalnost tvorcheskoy lichnosti [Universality of the creative person]. *Chelovek nauky – Man of science*. Nauka. P. 254–262
4. Gubarenko, I. (2011). Rimskiy roman: proza, poeziya, dramaturgiya, publitsistika, kritika [Roman novel: prose, poetry, drama, journalism, criticism]. Kiev: Akta.
5. Komenda, O. (2018) Universalizm kak tipologicheskaya cherta tvorcheskoy lichnosti: metodologicheskie osnovy issledovaniya. [Universalism as a typological feature of a creative personality: methodological basis of research] *Ars inter Culturas*. Iss. 7. P. 227–248
6. Komenda, O. (2020) Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi [Universal creative personality in Ukrainian musical culture]. *Candidate's thesis* Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
7. Lyutko, L. (2013). Fenomen operoterapii: na primere detskih skazochnyih proizvedeniy E. Humperdinka [The phenomenon of opera therapy: on the example of children's fairy-tale works of E. Humperdinka]. *Muzykalnaya akademiya – Music Academy*. №1. P. 85–90
8. Ostroukhova, N. (2020) Novi vykonavski dialoghy z kompozytorskoiu spadshchynoiu Vitaliia Hubarenka ta Iryny Hubarenko [New performing dialogues with the composer's legacy of Vitaly Gubarenko and Irina Gubarenko]. *"Musical art and culture"*. *Scientific Bulletin of the Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova*. Is. 30. book 2. P. 51–63 [in Ukrainian].
9. Sait hazety «Den». (2019). Ona byla dushoy kollektiva [She was the soul of the team]. *Den – Day*. №130. day.kyiv.ua Retrieved from <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/ona-bylo-dushoy-kollektiva>
10. Sait hazety «Den». (2013). Svet ulyibki Valentina Silvestrova [The light of Valentine Sylvestrov's smile]. day.kyiv.ua Retrieved from <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/svet-ulyibki-valentina-silvestrova> (data zvernennia 8.02.2023).
11. Sait hazety «Obiektyv» (2019). Viddala teatru 20 rokiv [She gave the theater 20 years]. (n.d.) www.objec tiv. tv Retrieved from <https://www.objectiv.tv/objectively/2019/07/02/viddala-teatru-20-rokiv-u-harkovi-vshanuva-li-pam-yat-vidatnoyi-kompozitorki-video/> (data zvernennia 28.01.2023) [in Ukrainian].
12. Samoilenko, O. (2020) Psykholohiia mystetstva: suchasni muzyknavchi proektsii [Psychology of art: modern musicological projections]. Odesa: "Helvetica". [in Ukrainian].
13. Chepalov, O. (2012) Poslannia z vichnosti [A message from eternity]. *Den – Day*. № 118. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/article/kultura/poslannya-z-vichnosti> (data zvernennia: 3.02.2023).
14. Cherkashyna-Hubarenko, M. (2017). Kyivske Vahnerivske tovarystvo zavershylo 21-y sezon [The Kyiv Wagner Society completed its 21st season]. Retrieved from <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/kyivske-vahnerivske-tovarystvo-zavershylo-21-y-sezon> (data zvernennia: 25.01.2023). [in Ukrainian].
15. Cherkashyna-Hubarenko, M (2022). Kompozytor, poetka, teatralna diiachka Iryna Hubarenko [Composer, poet, theater actress Iryna Gubarenko]. *Soliaris. Klavir. Zhytomir : Buk-Druk.*, P. 3–7 [in Ukrainian].
16. Shcherbak, K. (2009) Vid tvorchykh reform Leonida Khaita do heroiko-romantichnoi rezhysury Oleksandra Bieliat'skoho (evoliutsiia rezhyserskykh kontseptsii u vystavakh Kharkivskoho teatru yunoho hliadacha v 1964–1980 rr.) [From the creative reforms of Leonid Khait to the heroic-romantic direction of Oleksandr Belyatskyi (the evolution of directorial concepts in the performances of the Kharkiv Theater of the Young Spectator in 1964–1980)]. *Chetverti mahisterski chytannia : materialy nauково-tvorchoi konferentsii – The fourth master's reading: materials of the scientific and creative conference*. Kharkiv. P. 194–200 [in Ukrainian].

УДК 78.071.1(430):78.089.7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-2>

Сергій ГРІНЧЕНКО

народний артист України, професор кафедри баяна та акордеона, Національна музична академія України імені Петра Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0002-1340-7040

Віталій ОХМАНЮК

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

ORCID: 0000-0001-9762-4968

Бібліографічний опис статті: Грінченко, С., Охманюк, В. (2023). Особливості редагування клавірних Йоганна Себастьяна Баха. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 12–17, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-2>

ОСОБЛИВОСТІ РЕДАГУВАННЯ КЛАВІРНИХ ТВОРІВ ЙОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА

Творча спадщина Й. С. Баха надзвичайно велика, охоплює понад 500 композицій, з них 320 світських і духовних кантат, багато мес, «Різдвяна» й «Великодня» ораторії, численні хорали, мотети, інструментальні твори тощо. Більшість вокальних творів Й. С. Баха написана на релігійні тексти. Музика їх пройнята глибоким релігійним почуттям і, разом з тим, філософською заглибленістю. З світських вокальних творів Й. С. Баха особливий інтерес являють кантати безпосередньо пов'язані з тодішнім побутом.

Йоганн Себастьян Бах – представник стилю бароко. Його роботи, відзначені інтелектуальною глибиною, технічною досконалістю, та мистецькою красою, давали натхнення майже кожному композитору Європейської традиції, від Моцарта до Шонберга. Йоганн Себастьян Бах узагальнив досягнення музичного мистецтва першого періоду від бароко до класицизму. Й. С. Бах – неперевершений майстер поліфонії.

Клавірні твори Йоганна Себастьяна Баха – одні із знакових шедеврів світової культури, які за кількістю індивідуальних інтерпретацій, легенд, що з ними пов'язані, та пізніших транскрипцій і наслідувань впевнено займають вершину музичного Олімпу.

Метою статті є з'ясувати проблеми та особливості редагування зразків інтерпретацій клавірних творів, численні редакції, неосяжна дослідницька література по творчості Йоганна Себастьяна Баха.

Наукова новизна. Визначено основні проблеми та висвітлено новаторські тенденції особливостей редагування клавірних творів у творчості Й.С.Баха.

Як висновок, у статті наголошується, що клавірна музика Й. С. Баха займає одне з провідних місць у виконавському мистецтві. 48 прелюдій і фуг «Добре темперованого клавіру» є школою поліфонічної композиторської виконавської майстерності. Порівняльний аналіз редакцій систематизує методологічну основу виявлення найбільш точного співвідношення авторського задуму та виконавського вирішення проблем створення музичного образу.

Ключові слова: редакції клавірних творів, музичне мистецтво, репертуар, інтерпретації творів, добре темперований клавір.

Sergiy GRINCHENKO

People's Artist of Ukraine, Professor at the Department of Bayan and Accordion, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Architect Gorodetsky str., Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0002-1340-7040

Vitalii OKHMANIUK

PhD in Art, Professor, Honored Arts Worker of Ukraine, Professor at Music-Practical & Performing Training Department, Dean of Culture and Arts Faculty, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-9762-4968

To cite this article: Grinchenko, S., Okhmaniuk, V. (2023). Osoblyvosti redahuvannya klavirnykh tvoriv Yohanna Sebast'yana Bakha [Features of editing piano pieces Johann Sebastian Bach]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 12–17, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-2>

FEATURES OF EDITING PIANO PIECES JOHANNA SEBASTIAN BACH

Johann Sebastian Bach's piano pieces are one of the iconic masterpieces of world culture, which by the number of individual interpretations, legends associated with them, and later transcriptions and imitations confidently occupy the top of the musical Olympus.

The aim of the article is to find out the problems and peculiarities of editing samples of interpretations of piano pieces, numerous editions, immense research literature on the works of Johann Sebastian Bach.

Scientific novelty. The main problems are defined and the innovative tendencies of the editing of piano pieces in the work of J.S. Bach are highlighted.

As a conclusion, the article emphasizes that J.S. Bach's piano music occupies one of the leading places in performing arts. The 48 preludes and fugues of "The Well-Tempered Clavier" are a school of polyphonic composer performance. The comparative analysis of editions systematizes the methodological basis for identifying the most accurate correlation between the author's idea and the executive solution to the problems of creating a musical image.

Key words: editions of piano works, musical art, repertoire, interpretations of works, well-tempered piano.

Актуальність проблеми. Клавірні твори Йоганна Себастьяна Баха – одні із знакових шедеврів світової культури, які за кількістю індивідуальних інтерпретацій, легенд, що з ними пов'язані, та пізніших транскрипцій і наслідувань впевнено займають вершину музичного Олімпу.

Редакції клавірних творів німецького композитора Йоганна Себастьяна Баха (1685–1750 рр.) створювались неодноразово одними з кращих композиторів того часу. Деякі з них десятиліттями перевидавались та широко застосовувались як у виконавській практиці, так і у педагогічній роботі. Актуальність проблеми у тому, що клавірні твори Й.С. Баха в різних редакціях використовуються й до сьогодні, а тому трактування оригінального бахівського тексту великою мірою залежить від поглядів та вподобань того чи іншого редактора (Галацька, 1983: 31).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання редакцій клавірних творів Й.С. Баха підняті у працях Ф. Бузоні, Л. Ройзмана, О. Алексеева, Я. Мільштейна, С. Фейнберга, І. Браудо, О. Гольденвейзера, Г. Когана, Н. Кашкадамової та ін.

Метою статті є з'ясувати проблеми та особливості редагування зразків інтерпретацій клавірних творів, численні редакції, неосяжна дослідницька література по творчості Йоганна Себастьяна Баха.

Виклад основного матеріалу. Відродження музики Й.С. Баха дало початок не з ґрунтовних досліджень утрачених традицій виконання барокової музики, а із спроб «пересадити» його композиторський доробок у цілком іншу

епоху. Сьогодні дивує, для прикладу, що дописувався фортепіанний супровід до багатьох скрипкових творів Й.С. Баха. Клавірна музика німецького композитора звучала із концертної майданчиків довший час майже виключно у вигляді транскрипцій, що тривалий час були найбільш розповсюдженою формою виконання творів Й.С. Баха. Пройшло чимало часу, поки оригінальні клавірні твори композитора почали переважати над транскрипціями.

Редакції клавірних творів Й.С. Баха, зроблені у романтичному ключі, прийнято називати «романтизуючими». Крім редакції К. Черні варто назвати також й інші тогочасні редакції: К. Таузіга, Г. фон Бюлова та Е. д'Альбера. Усі вони були учнями Ф. Ліста, тому їх захоплення спадщиною Й.С. Баха, очевидно, не без впливу їх вчителя, особливого здивування не викликає.

На тогочасні редакції вплинуло романтичне та пізньоромантичне мистецтво, панування якого було настільки сильним, що під нього підлаштовували також і доромантичну музику. Загалом, домінування романтизму в прочитанні творів минулих епох можна вважати однією з рис, притаманних романтичному виконанню старовинної музики. Редагування старовинних творів можна розглядати як їх адаптацію до вимог сучасного виконавства (Горенко, 1989: 54).

Серед перших, хто почав займатись редагуванням клавірної спадщини Й.С. Баха, був Карл Черні (*Czerny*) (1791–1857 рр.). В переліку відредагованих ним творів – дво- та триголосні інвенції, Маленькі прелюдії і фуґи, «Добре темперований клавір», Партити, Французькі

та Англійські сюїти тощо. Редакції К. Черні вважаються яскравим втіленням музичної естетики романтизму. Їх створення спровокувала педагогічна мета – допомогти своїм учням в осягненні музики Й.С. Баха. Цикл «Добре темперований клавір» в редакції К. Черні був виданий у 1837 р. та досить довгий період користувався великою популярністю.

«Мистецтво фуги» («*Die Kunst der Fuge*») Й.С. Баха у редакції К. Черні для фортепіано було створено в 1838 р. у Лейпцигу. Раніше (1801 р.) твір був виданий в Парижі та не один раз перевидавався у Франції (1802, 1825 рр.) і Швейцарії (1802 р.). Досить довго він вважався «музикою для очей», «музикою для споглядання» та практично не звучав на концертах.

Характерними рисами редакцій К. Черні, є хвилеподібна динаміка, постійні *crescendo* та *diminuendo*, завжди плавні переходи від *forte* до *piano*, імпровізаційні речитативи, незмінні *calando*, *rallentando* й інші зповільнення темпу в кінці твору (Бергер, 1993: 64).

Як і кожен редактор, К. Черні, насамперед, стикнувся з текстологічними складностями. Пізніші дослідження засвідчили, що з різних рукописних копій і багатьох варіантів видань творів Й.С. Баха, які вийшли до того часу (Негелі, Зімрока, Крізандера-Голле та ін.), його вибір, як редактора, не завжди був одним з найкращих. Більше того, К. Черні усіяко уникав гармонічних «недоречностей», досить часто роблячи виправлення у бахівських текстах. При цьому власні редакторські зміни у бахівському тексті К. Черні не виділив, в результаті чого з текстологічної точки зору його редакція потерпає багатьма, доволі значними неточностями. Ремарки, внесені до тексту К. Черні, згодом часто піддавалися критиці. Це стосувалось темпових перебільшень та зовеликої кількості дрібних *crescendo* та *diminuendo*.

Композитор практично не використовував фразувальних ліг, часто змінював гучність звуку, застосовував швидкі темпи, позначені за метрономом, основним способом гри вважав легато. Яскравим підтвердженням цього є слова К. Черні: «У музиці виконання *legato* – правило, всі інші способи виконання – винятки» (Алексєєв, 1996: 107). В цьому ракурсі К. Черні продовжив традиції віденської фортепіанної школи, протиставляючи її лондонській, в якій *non legato* вважалось одним з основних принци-

пів гри на інструменті. Головою останньої був італієць за походженням, знаний піаніст, композитор та педагог Муціо Клементі (Clementi) (1752–1832 рр.), якого сучасники назвали «батьком фортепіано».

Відносно аплікатури, то К. Черні виявив себе сумлінним педагогом; він позначив її вкрай ретельно. Домінуючим залишилось мануальне *legato*. Попри це К. Черні не використав такий розповсюджений в епоху бароко прийом, як перекладання пальців, вважаючи його застарілим. В поліфонічних творах редактор удало зміг розподілити середні голоси між двома руками. Примітно, що Л. Ройзман зручну аплікатуру вважав найбільшою (і чи не єдиним) первагою цієї редакції, водночас констатуючи, що редактор загалом трактував клавірну музику Й. Баха «в дусі мендельсонівської сентиментальної благодущності» (Бергер, 1993: 64).

Що стосується такої важливої складової старовинної музики, як орнаментика, то К. Черні її полегшив, переставив і значно зменшив кількість мелізмів, пристосовував їх до виконавських можливостей учнів. Це один із факторів, що спонукав Л. Ройзмана жартома назвати редакції К. Черні «обробкою для дітей» (Бергер, 1993: 67).

З часом окремі вимоги К. Черні, які стосувались питань виконання клавірних творів німецького композитора, були поставлені під сумнів. Багато поглядів К. Черні втратили свою актуальність, деякі з них тепер сприймаються за анахронізм, хоч колись саме редакції К. Черні вважались найбільш прогресивними для свого часу й користувались широкою популярністю. Однак, вони є дуже цінним і цікавим свідченням у демонстрації ставлення романтичної епохи до давньої музики. При цьому слід враховувати, що К. Черні створював свої редакції з огляду на сучасний йому інструментарій.

Переломний момент в історії редагування клавірної спадщини німецького композитора зумовило видання «Бахівського товариства» (1866 р.). За редакцією Фелікса Кроля (Kroll) (1820–1877 рр.) з'явився «Добре темперований клавір» («*Das Wohltemperierte Klavier*») Й.С. Баха, який з текстологічного погляду виявився зразковим для подальших видань: з численними текстологічними коментарями, порівняннями різних варіантів рукописів. Редакторська робота на цьому не закінчилася.

У дослідженні Я. Мільштейна «Добре темперований клавір» Й.С. Баха, що побачило світ у 1967 році, дослідник, окрім вже вищезазначених, нарахував ще 29 редакцій відомого бахівського циклу (Беляков, 2007: 6).

Серед найбільш поширених редакцій «Добре темперованого клавіру» варто відзначити редакцію Ганса Бішофа (Bischoff). Вона вважається однією з найкращих. Редактор заново перевіряв тексти за автографами та старовинними рукописами, доповнив важливі для виконавців розшифровування орнаментики, темпові позначення. Досить цікавими є запропоновані Г. Бішофом варіанти аплікатури.

"Важливою є також редакція італійського (італійського) піаніста, педагога та композитора Феруччо Бузоні (Busoni) (1866–1924 pp.), погляди якого стосовно виконання старовинної музики вважаються епохальними. І том «Добре темперованого клавіру» за редакцією Ф. Бузоні вийшов у 1894 р. Називаючи в передмові Й.С. Баха та Ф. Ліста «альфою та омегою» фортепіанного мистецтва, Ф. Бузоні не обмежився тільки редагуванням. Деякі прелюдії він переробив в етюди або у віртуозні вправи. В додатках можна віднайти погляди піаніста відносно інтерпретації, розлогі дослідження про принципи транскрипції.

У своїй редакції Ф. Бузоні детально подав розбір творів. Темпові позначення він доповнив рекомендаціями відносно характеру виконання. У багатьох зносках помістив чимало трактувань які стосуються найрізноманітніших проблем, що можуть виникнути у виконавця. Редактор був не прибічником довгого романтичного лігування, тому використовував переважно короткі ліги. Динамічні позначення він не дуже деталізував, часто використовував терасоподібну динаміку. У фугах перед початком кожного проведення теми редактор позначив, у якому голосі вона проводиться. Не малу увагу Ф. Бузоні звертав на артикуляцію, якій в інтерпретації клавірних творів Й.С. Баха він надавав велику роль. Редактор ретельно позначив аплікатуру, яка нерідко подається у двох, а то і у трьох варіантах. Редакція німецького педагога та піаніста голландського походження Егона Петрі (Petri) (1881–1962 pp.) відзначається педагогічним напрямом. Вона доволі деталізована. За ідеал звучання творів Й.С. Баха тут також виступає органне начало.

Одне з найрозповсюдженіших видань «Добре темперованого клавіру» було за редагування італійського педагога та музиканта Бруно Муджеліні (Mugellini) (1871–1912 pp.). Цей редактор детально позначив динамічні, темпові, агогічні вказівки, помістив до творів коротку характеристику з підкресленням теми, протискладення та відповіді. Педагоги неодноразово акцентували ретельно продуману аплікатуру редакції у якій Б. Муджеліні скомбінував давні аплікатурні принципи (перекладення довгих пальців через коротші) із сучасними. Серед недоліків цієї редакції – надмірна кількість довгих ліг, доволі скупа та не дуже цікава артикуляція, систематичне використання хвилеподібної динаміки. Деяких педагогів не влаштовувала інколи надмірна кількість редакторських позначень. Так як ця редакція неодноразово підлягала перевиданню, то не дивно, що їй надавалась вагома позиція у вихованні музиканта-виконавця.

Редакція «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха угорського виконавця, композитора, педагога і фольклориста Бели Бартока (Bartok) (1881–1945 pp.) вважається однією з найкращих. Серед її особливостей – це зміна загальноприйнятого групування прелюдій та фуг, спричиненого педагогічними осмисленнями редактора, який захотів розмістити їх відповідно до ступеня труднощів. Загалом, це не перший випадок зміни розташування творів у «Добре темперованому клавірі» (у Паризькому виданні Ембо видані тільки фуги з цього циклу, розташовані не по хроматизму, а по кварто-квінтовому колу). Угорський редактор ретельно зазначив темпові вказівки, динаміку, аплікатуру, артикуляцію, фразування, які часто співпадають з аплікатурою в редакції Ф. Кроля, у деяких випадках позначив орнаментики, найчастіше зафіксовану нотами у самому тексті. Велику увагу Б. Барток приділив будові форми творів, яку також зазначив. Цінною рисою редакції є партитурний виклад найскладніших фуг, помічний у роботі з насиченою поліфонічною фактурою. Я. Мільштейн акцентував на певній «надлишковості» редакторських ремарок, які, на його думку, не завжди виправдані і можуть перешкоджати сприйняттю (Кюрегян, 2003: 36).

Отож, при редагуванні музичних творів важливе значення відіграє особа редактора.

З наведених вище редакцій клавірних творів Й.С. Баха для практичного використання у педагогічній практиці вибір однієї є досить проблематичним, так як кожна з них володіє як достоїнствами, так і деякими проблемами. Найкращий результат досягається шляхом використання декількох редакцій одночасно. Із запропонованих редакторами варіантів клавірних творів Й.С. Баха варто обрати оптимальний для кожного виконавця індивідуально.

Якість редакційних вказівок можна визначити у відповідності використання різних прийомів фразування, артикуляції, плану драматургії до характеру музичного матеріалу і логіки його розвитку.

Досить важливим, яскраво індивідуальним фактором постає динаміка. Специфіка поліфонії, з її повторенням теми, інтермедіями, протискладеннями диктує необхідність нюансування. Уся гамма відтінків має підпорядковуватися основному образу. Відчуття цілого вирішує проблему розвитку динамічного плану та визначає його роль в побудові драматургії.

Я. Мільштейн писав: «... зміна динамічних відтінків – forte; piano – у Баха рівнозначна зміні мануалів. Остання передбачає «терасоподібну», ступінчасту динаміку, а не динаміку поступових переходів. Однак всередині великого епізоду поряд з цілісною динамікою можливими є тонкі звукові градації. Досягнути цього можна за допомогою тембру ...» (Давидов, 2004: 64).

Помилку роблять й ті, хто замість подвійної архітектонічної динаміки застосовують одну «терасоподібну динаміку загального плану. Це все одне, що залишити без орнаменту та без кольору суворі лінії готичної архітектури, додаючи їм ... сухий характер» (Давидов, 2004: 69). Досить важливим аспектом у редагу-

ванні є питання темпу та їх відносність. Твори Й.С. Баха пройшли через різні епохи. Ми не можемо ототожнювати Allegro старовинне й Allegro сучасне. Раніше Allegro було більш повільним, а Andante більш швидким. Різниця між темпами була меншою. Темп має бути логічним та відповідати задуму автора.

При усій динамічності виконання захоплення дуже швидкими темпами не відповідає стилю музики Баха.

А. Гольденвейзер писав: «Внутрішня значимість музичного твору ... дорожчий за зовнішній, навіть дуже віртуозний блиск» (Мюллер, 1998: 2).

Різні редактори пропонують різночитання в розподілі голосів і використанні мелізмів. Але вони є не принциповими. Як правило мелізми відповідають уртексту.

Варіанти запропонованої редакторами аплікатури відповідають розподілу голосів. Важливим шляхом до розуміння поліфонічного письма Й.С. Баха та принципів виконання його творів є вивчення і порівняння існуючих редакцій та інтерпретацій.

Висновки. Таким чином, клавірна музика Й.С. Баха займає одне з провідних місць у виконавському мистецтві. 48 прелюдій і фуг «Добре темперованого клавіру» є школою поліфонічної композиторської виконавської майстерності. На основі яскравих виразних тем Бах створив досконалі музичні образи в усіх 24 тональностях. Важливим шляхом до розуміння поліфонічного письма Й.С. Баха та принципів виконання його творів є вивчення та порівняння існуючих редакцій та інтерпретацій. Порівняльний аналіз редакцій систематизує методологічну основу виявлення найбільш точного співвідношення авторського задуму та виконавського вирішення проблем створення музичного образу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Алексеев А. Из истории фортепийной педагогики. К. : Муз. Україна, 1996. 165 с.
2. Беляков В. Апликатура готово-выборного баяна. К. : Интерпрокс, 2007. 86 с.
3. Бергер Л. Закономерности истории музыки. Муз. Академия, 1993. Вип. №2. С. 124–131.
4. Галацька В.М. Зарубіжна музична література. Вип. 1-4. К., 1983.
5. Горенко Л. Деякі особливості виконання поліфонічних творів Й.С. Баха на баяні. Харків, 1989. 20 с.
6. Мюллер Т. Посібник з поліфонії. Х. : Музика, 1998. 309 с.
7. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Навчальний посібник. К. : Музична Україна, 2004. 240 с.
8. Кюрегян Т.С. Форма в музиці XVII–XX століть. Л. : Композитор, 2003. 309 с.

REFERENCES:

1. Aleksyeyev A. (1996). Iz istoriyi fortepinnoyi pedahohiky [From the history of piano pedagogy]. K.: *Muz. Ukrayina* [in Ukrainian].
2. Byelyakov V. (2007). Aplykatura hotovo-vybornoho bayana [Application of a ready-made accordion]. K.: *Interproks* [in Ukrainian].
3. Berher L. (1993). Zakonomirnosti istoriyi muzyky [Patterns of music history]. *Muz. Akademiya.*, 2, 124–131 [in Ukrainian].
4. Halats'ka V.M. (1983). Zarubizhna muzychna literatura [Foreign musical literature]. *Vyp. 1–4. K* [in Ukrainian].
5. Horenko L. (1989). Deyaki osoblyvosti vykonannya polifonichnykh tvoriv Y. S. Bakha na bayani [Some features of the performance of polyphonic works by J. S. Bach on the bayan.] *Kharkiv* [in Ukrainian].
6. Myuller T. (1998). Posibnyk z polifoniyi [Handbook of polyphony]. KH.: *Muzyka* [in Ukrainian].
7. Davydov M. (2004). Teoretychni osnovy formuvannya vykonavs'koyi maysternosti bayanista (akordeonista) [Theoretical foundations of the formation of performance skills of a accordionist (accordionist)]. *Navchal'nyy posibnyk. K.: Muzychna Ukrayina* [in Ukrainian].
8. Kyurehyan T. S. (2003). Forma v muzytsi XVII–XX stolit' [Form in music of the 17th–20th centuries]. L.: *Kompozytor* [in Ukrainian].

УДК 784:005.591.6]-043.83(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-3>**Ольга ДУБОВСЬКА**

викладачка кафедри вокально-хорової підготовки вчителя, Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради, пер. Руставелі, 7, м. Харків, Україна, 61001

ORCID: 0000-0002-1571-3527

Бібліографічний опис статті: Дубовська, О. (2023). Інноваційні напрями формування співацької культури. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 18–25, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-3>

ІННОВАЦІЙНІ НАПРЯМИ ФОРМУВАННЯ СПІВАЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Анотацію. *Висвітлено рекомендації систематизованого використання інноваційних напрямів розвитку співацького голосу майбутніх учителів мистецтва у сучасній практиці підготовки в ЗВО. Стаття містить поради викладачам щодо застосування інноваційних науково-методичних засад у практичній роботі з розвитку співацького голосу здобувачів музичної освіти. Специфіка педагогічного спрямування вокального навчання у вищих навчальних закладах вимагає формування високого рівня розвитку вокально-технічного комплексу умінь та навичок; усвідомлення закономірностей процесу утворення голосу; розвитку вокально-слухових умінь; володіння науково-теоретичною базою знань із проблем розвитку учителя музичного мистецтва. Значне зростання зацікавленості у вокальному мистецтві у різних сферах людської діяльності і, зокрема, масове поширення різноманітних «модних» шоу-програм, мистецьких майстерень, конкурсів, картингів, творчих проектів тощо, засвідчують брак професійного підходу до кваліфікованої підготовки вокально-педагогічних кадрів, здатних задовільнити потреби сьогодення. А нові вимоги, як відомо, потребують якісно нових фахівців, які б зуміли професійно реалізувати ці проблеми.*

Мета роботи полягає у розкритті і узагальненні інноваційних вокальних методик підготовки здобувачів освіти у ЗВО, аналіз науково-методичних засад розвитку співацького голосу на допомогу викладачам вокалу у роботі з майбутніми учителями музичного мистецтва. Висвітленні нових прийомів вокально-методичної роботи над розвитком співацького голосу здобувачів музичної освіти.

Методологія. *Розвиток співацького голосу вимагає чіткої побудови стратегії і тактики педагогічної діяльності. Засвоєння необхідного обсягу інформації, оволодіння практичними вміннями і навичками вимагає більш чіткої організації навчального процесу. Методика викладання будь-якої дисципліни ґрунтується на врахуванні її закономірностей і підпорядковується певним принципам, від яких залежить її ефективність. Закономірності навчання віддзеркалюють залежність між діяльністю викладача, діяльністю здобувача та змістом навчання.*

*Методика базується на обґрунтованих та науково перевіренних принципах навчання, зумовлених закономірностями і завданнями навчальної діяльності. Загальна педагогіка дає таке визначення поняття принципів педагогічного процесу (лат. *prīncipīum* – основа, початок) – система основних вимог до навчання і виховання, дотримання яких дає змогу ефективно вирішувати проблеми всебічного розвитку. Ефективність розвитку співацького голосу майбутніх педагогів залежить від методів, за допомогою яких викладач вокалу формує та розвиває співацький голос здобувача, здійснює процес передачі вокально-педагогічного досвіду. Педагогічний словник так подає поняття «метод». Метод (з грецької – шлях дослідження чи пізнання) – спосіб організації практичного й теоретичного освоєння дійсності, зумовлений закономірностями об'єкта, що розглядається. Методом розвитку співацького голосу можна вважати спосіб організації упорядкованої взаємопов'язаної діяльності педагога та здобувача, спрямованої на практичне засвоєння та теоретичне осягнення засад вокального навчання, тобто – спосіб, за допомогою якого викладач передає, а здобувач засвоює теоретичні знання та вокально-практичні вміння та навички.*

Наукова новизна. *У сучасних умовах реформування вищої педагогічної та музичної освіти, особливої актуальності набуває проблема модернізації підготовки майбутніх учителів мистецьких дисциплін до самостійної діяльності та забезпечення їхньої конкурентоспроможності на ринку праці. Саме тому особливості формування та розвитку студентів вимагають оновлення свого методичного підґрунтя, що стає дедалі більш значущим у теорії та практиці музичного навчання. Сучасна школа потребує фахівця з ґрунтовними психолого-педагогічними, предметно-спеціальними знаннями, прикладними вміннями та навичками, за допомогою яких учитель зможе ефективно реалізувати завдання, мету і цілі навчально-освітнього процесу. В дослідженнях з теорії і методики навчання музики і музичного виховання підкреслюється, що визначений комплекс вокальних знань, умінь і навичок не є достатнім для роботи фахівців музично-педагогічного профілю, сутність професійної діяльності яких передбачає проектування і використання такої методики навчання студентів співу, яка б забезпечувала не тільки розкриття і формування їх власних співацьких можливостей і здібностей, а й враховувала б при цьому специфіку майбутньої вокальної роботи із школярами.*

Тому актуальною стає проблема вдосконалення професійної підготовки здобувачів вищих навчальних закладів, змісту навчання, створення та втілення в практику роботи вищої школи новітніх методик викладання фахових дисциплін.

Висновки. Становлення творчої індивідуальності є важливою умовою повноцінного розвитку особистості. Людина, яка має постійний та усвідомлений інтерес до творчості, вміє реалізувати свої творчі здібності, успішніше адаптується до змінення життєвих ситуацій, легше створює свій індивідуальний стиль діяльності, більш здатна до самовдосконалення. Еволюція вокального мистецтва вимагає вивчення провідних методик із питань постановки голосу. Процес розвитку вокальної майстерності є творчим, тому має свої особливості. Сучасні вокальні школи базуються на академічній постановці голосу, оскільки це складний процес, вимагають від співака систематичної цілеспрямованої роботи, опанування усього комплексу вокально-технічних навичок, теоретичних і практичних основ професійного співу.

Ключові слова: майбутні вчителі музичного мистецтва, інноваційні напрями, співацькі здібності, основи вокальної культури, вокальні методики, науково-методична література.

Olga DUBOVSKA

Lecturer at the Department of Teacher Vocal-Choral Training, Municipal Establishment "Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy" of Kharkiv Regional Council, 7-a Rustaveli str., Kharkiv, Ukraine, 61001

ORCID: 0000-0002-1571-3527

To cite this article: Dubovska, O. (2023). Innovatsini napriamy rozvytku spivatskoi kultury [Innovative directions of formation of singing culture]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 18–25, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-3>

INNOVATIVE DIRECTIONS OF FORMATION OF SINGING CULTURE

The recommendations of the systematic use of innovative directions for the development of the singing voice of future art teachers in the modern practice of training in higher education institutions are highlighted. The article contains advice to teachers on the application of innovative scientific and methodological principles in practical work on the development of the singing voice of students of music education. The specificity of the pedagogical direction of vocal training in higher educational institutions requires the formation of a high level of development of the vocal and technical complex of abilities and skills, awareness of the regularities of the process of voice formation, development of vocal and auditory skills, possession of a scientific and theoretical knowledge base on the problems of the development of a music teacher. Significant growth of interest in vocal art in various spheres of human activity and, in particular, mass distribution of various "fashionable" show-programs, art workshops, competitions, go-karting, creative projects, etc., testify to the lack of a professional approach to the qualified training of vocal and pedagogical staff capable of meeting today's needs. The results of the pedagogical experiment give every reason to assert that the proposed changes in the preparation of future music teachers for professional activities under the conditions of ethno-cultural diversity of modern society contribute to increasing the effectiveness of the specified process.

The scientific and methodological principles of the development of the singing voice of vocalists are common to the training of specialists in various fields. The process of preparing future teachers-musicians for vocal-pedagogical activity requires a clear understanding of the importance of the influence of the teacher's personality on the formation of the musical culture of the students, his pedagogical competence and the level of professional training. Perfect command of the teacher's singing voice, a wide palette of means of conveying the content of a vocal work is a necessary condition for attracting applicants to the world of musical art. The development of the singing voice requires a clear strategy and tactics of pedagogical activity. Assimilation of the necessary amount of information, mastering of practical skills and abilities requires the organization of educational activities, the creation of teaching methods for a specific discipline. The pedagogical dictionary gives the following definition of the "methodology" of a subject. The general pedagogical concept "methodology" means a set of teaching methods and the science of teaching methods. Scientists single out three tasks of the methodology: studying the content of education, the teaching process, and the learning process. Methodology, as a branch of pedagogical sciences, is most closely related to the practice of the learning process, as it determines the content, methods, techniques and means of learning.

Key words: future teachers of musical art, innovative directions, singing abilities, basics of vocal culture, vocal techniques, scientific and methodical literature.

Актуальність проблеми полягає у розкритті і узагальненні інноваційних вокальних методик підготовки здобувачів освіти у ЗВО, аналіз науково-методичних засад розвитку співацького голосу на допомогу викладачам вокалу у роботі з майбутніми учителями музич-

ного мистецтва. Висвітленні нових прийомів вокально-методичної роботи над розвитком співацького голосу здобувачів музичної освіти.

У сучасних умовах реформування вищої педагогічної та музичної освіти, особливої актуальності набуває проблема модернізації

підготовки майбутніх учителів мистецьких дисциплін до самостійної діяльності та забезпечення їхньої конкурентоспроможності на ринку праці. Саме тому особливості формування та розвитку студентів вимагають оновлення свого методичного підґрунтя, що стає дедалі більш значущим у теорії та практиці музичного навчання.

Становлення творчої індивідуальності є важливою умовою повноцінного розвитку особистості. Людина, яка має постійний та усвідомлений інтерес до творчості, вміє реалізувати свої творчі здібності, успішніше адаптується до змінення життєвих ситуацій, легше створює свій індивідуальний стиль діяльності, більш здатна до самовдосконалення.

Формування та розвиток творчого потенціалу студентів неможливо без формування співацьких навичок майбутнього викладача мистецьких дисциплін. Цей процес дуже складний, індивідуальний, ретельний та потребує постійного вдосконалення. Викладач-вокаліст багато часу приділяє формуванню правильних співацьких навичок.

Саме тому на порядку денному постає проблема підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, здатних до ефективної професійної діяльності в умовах етнокультурного різноманіття сучасного суспільства, що передбачає процес професійної підготовки в педагогічних навчальних закладах з використанням інноваційних напрямів і виступати її результатом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналізуючи дослідження та публікації сучасних науковців у галузі вокальної педагогіки виявляємо інноваційні методичні засади формування співацького голосу. Це праці В. Г. Антонюка, (2000, посібник «Постановка голосу» у якому розглянуто культурологічні та навчально-дидактичні матеріали, що висвітлюють концептуальні основи української вокальної школи), О. Г. Стахевича, (2013, посібник «3 історії вокально-виконавчих стилів»), Ю. Є. Юцевича, (2010. Про українську співацьку школу, науковий часопис, НПУ ім. М. П. Драгоманова, серія 14. Теорія і методика мистецької освіти). Ми спираємося на вокально-теоретичні засади формування співацького голосу в процесі навчання таких дослідників як О. В. Матвеева, (2010. Методика формування вокально-виконавської надійності у майбутніх учителів

музики. Дисс. на здобуття наукового ступеня канд. пед. наук), в праці якої висвітлюються питання методичної підготовки здобувачів у процесі педагогічної практики.

У науково-методичній літературі проблема інноваційного напрямку розвитку співацького голосу розглядається в різних аспектах, а саме: визначаються принципи вокальної підготовки на основі використання фонетичного (О. Я. Данильчук, 2019, стаття. Актуальність фонетичного методу в процесі виховання співака виконавця, збірник журналу Мистецтво, Молодий вчений №10, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника). Висвітлюється процес виховання естетичного становлення учнів до вокального мистецтва (В. Л. Бриліна, (2015, бібліографічний опис. Педагогічне значення фольклору в музично-естетичному вихованні); В. Л. Бриліна, (2013, Л. М. Ставінська, (2013. Вокальна професійна підготовка вчителя музики, метод. посібник); І. В. Ройченко, (2016. Використання фольклору на уроках музичного мистецтва в початкових класах, навчально-методичний посібник); досліджуються умови удосконалення вокально-педагогічної підготовки майбутніх спеціалістів, акцентується увага на формуванні вокально-мовленнєвої культури вчителя музики (Л. Є. Азарова, 2018. Українська мова професійного спілкування. Практичний курс), розкривається специфіка опрацювання шкільного репертуару в процесі вокального навчання. Педагогічне обґрунтування змісту вокальної підготовки дає Г. Є. Стасько (2019. Основи технології звукоутворення в сучасній практиці виховання голосу. Навчальний посібник).

Мета дослідження виявляє важливість інноваційних напрямів розвитку співацького голосу, які потребують чіткої побудови стратегії і тактики педагогічної діяльності. Засвоєння необхідного обсягу інформації, оволодіння практичними вміннями і навичками майбутніх викладачів музичного мистецтва, вимагають організації навчального процесу, створення новітньої методики викладання кожної конкретної дисципліни.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Основним у формуванні співацьких навичок є створення внутрішнього образу, що регулюється, уявлення про звук, який належить проспівати. Важливого значення при цьому набува-

ють багато чинників. Перш за все, це – ідеал, до якого прагне студент-початківець. Зауваження, показ та інші прийоми викладача необхідні для того, щоб викликати потрібне звукове уявлення, завжди сприймаються через призму власного міркування про прекрасне звучання, до якого студент інстинктивно прагне. Перше завдання викладача – переконати студента в правильності вимог, щоб вплинути на правильне звукове уявлення. Тому необхідна повна довіра до викладача, особливо на перших етапах, поки слух студента ще недостатньо розвинутий для самоконтролю за звучанням і його внутрішній вокальний образ ще не відповідає дійсному звучанню голосу.

Для формування й розвитку голосу студента потрібен досить великий час. Навчаючись у вищому навчальному закладі, студент набуває таких знань і вмій, які надають йому можливість професійно працювати в обраній галузі. Окрім загальних знань, студент набуває майстерності на індивідуальних заняттях у класі вокалу.

Ю. Юцевич пише: «Навчальні завдання дисципліни «Постановка голосу» мають ґрунтуватися на широкому колі знань про природу та механізми звукоутворення, закономірностях формування співацького голосу та керування цим процесом, розумінні сутності складних фонаційних явищ, які відбуваються в людському організмі, забезпечуючи досягнення кінцевого результату – створення художньо-музичного образу» (Ю. Юцевич, 2003: 160). Процесу засвоєння здобувачами теоретичних знань має передувати оволодіння ними практичними навичками голосоутворення як основного компоненту вокальної діяльності.

Ю. Юцевич підкреслює, що «головна проблема для викладачів навчальної дисципліни «Вокальний клас» та навчальної дисципліни «Ансамблеве виконавство» і здобувачів – це гармонійне поєднання індивідуальної форми навчальних занять із вивченням та засвоєнням теоретичних знань на рівні досягнень сучасної науки про людський голос, усвідомлення взаємозв'язку та взаємовпливу неподільних сторін навчального предмету – змістового та процесуального», (Ю. Юцевич, 2010). Теоретичні знання з питань вокальної педагогіки покликані систематизувати та узагальнити вокально-практичні навички, надати їм усвідомленості та наукової обґрунтованості.

На підтвердження важливості теоретичного компоненту вокальної підготовки здобувачів можемо навести слова Н. Гребенюк, яка зазначає, що «навчання викладача вокалу передбачає засвоєння низки понять, у яких відображаються й закріплюються об'єктивні відношення взаємопов'язаних і взаємозалежних елементів вокальної та загальної педагогіки, основ вокальної методики і вокального виконавства, а також їх єдність у системі навчання» (Н. Гребенюк, 1999: 269). Науковець вважає, що теоретичною базою підготовки викладача вокалу є «осягнення як загальних закономірностей вокально-виконавського мистецтва (різні види музичного і вокального аналізу: історико-теоретичний, структурний, аналіз музично-виражальних засобів та вокально-технічних, звукових, тембрових нюансів), так і власне вокально-педагогічного характеру (етапність у формуванні необхідних співацьких навичок, специфіка формування вокально-технічних і вокально-виконавських навичок)» (Н. Гребенюк, 1999: 265).

Потреба формування науково-теоретичної бази знань здобувачів з питань вокальної педагогіки вимагає здійснення цілеспрямованого впливу на процес засвоєння теоретичних знань щодо основних закономірностей співацького процесу, будови голосового апарату, акустичних характеристик процесу фонації, норм охорони співацького голосу.

Цікавою для вокальної педагогіки є науково-педагогічна концепція підготовки кваліфікованих спеціалістів-музикантів, пов'язана з проблемами формування вокальної культури школярів у ДМШ та школах мистецтв, як структурного підрозділу повноцінного розвитку дітей, опрацьована Л. М. Гавриленко (2014. Формування основ вокальної культури молодших школярів, бібліографічний опис для цитування).

Автор методики розкриває основи формування вокальної культури школярів шкіл мистецтв, конкретизує педагогічні умови, необхідні для проходження учбового процесу. Ці умови стосуються створення позитивної атмосфери, систематичного педагогічного впливу на вокальний розвиток дитини з постійним спонуканням її до самоаналізу і самоконтролю, проведення занять у поєднанні зі слуханням та аналізом «еталонного» співу, розширення обізнаності у вокально-педагогічному реперту-

арі та вивчення смаків виконавців, їх уподобань і нахилів, спрямованість на оприлюднення результатів роботи і систематичних публічних виступів.

Виконання цих умов дозволяють комплексно охопити процес формування співацької культури школярів-музикантів. Базою методичної основи формування вокальних навичок у дітей є національні вокально-естетичні здобутки, вокально-педагогічна вітчизняна і світова спадщина, використання якої впливатиме на зростання професійної виконавської культури молодого покоління. Основними завданнями названої методики є активізація процесу вокального навчання і виховання здобувачів у ЗВО для підготовки кадрів, здатних кваліфіковано працювати з дітьми в умовах ДМШ та школах. Постійне поглиблення теоретичної бази знань, щодо роботи з дитячими голосами різного віку. Використання народних дитячих пісень, виховання вокально-художньої культури виконавців, знання художньо-виконавського репертуару і орієнтація в напрямках і стилях сучасної вокальної музики.

Сучасне трактування вокального процесу тісно пов'язане з фізіолого-психологічною природою особистості як особливого виду емоційного настрою людини, її організму, удосконалення якого вирішується системою спеціальних творчих завдань. Процес співу, як глибинний пласт людських емоцій, здатний виявити якнайкращі фізичні і духовні її якості. Вміння людини бачити себе «зі сторони», тобто усвідомлювати своє «Я» як унікального Божого створіння – найважливіший крок творчого взаєморозуміння між учнем і педагогом у вокальному класі, що сприяє звільненню організму співака від скутості і комплексів та активно допомагає опанувати основи вокального мистецтва. Психологічна свобода – є емоційна свобода. Голос – це багатство і дар Божий. І варто подумати, як його зберегти, як ним розпорядитися, кому і як довіритися і як голос повинен служити високому мистецтву.

Навчання, як відомо, це – взаємодія двох сторін – тої, яка вчиться(учень) та тої, хто вчить (учитель). Отже, педагог «творить» і «ліпить» учня разом із ним. Оскільки тіло співака і є його справжнім «музичним інструментом», то фізичне самоусвідомлення свободи у співацькому процесі спрямоване, насампе-

ред, на заняття певних психолого-фізіологічних «гальм» і обмежень. Учня необхідно навчити: умінню слухати (і чути) себе, своє тіло; умінню прослідковувати і аналізувати всі відчуття у процесі співу (м'язові, вібраційні, акустичні, фонетичні тощо); умінню контролювати, закріплювати і розвивати необхідні навички, які згодом стають технічною базою вокальної діяльності. Основна мета навчальних вправ – виховання м'язової рефлекторної пам'яті через самоконтроль та самоаналіз. Всі дефекти співу, як правило, мають набутий характер, пов'язаний із неправильним звукоутворенням (окрім вродженої патології). Тому початковий етап вокальних вправ завжди використовує прийом релаксації. Це допомагає співакові готувати свій організм до певної діяльності, формувати комплекс відчуттів і конкретизувати їх у процесі співу для керування голосотворенням. Під час опанування своїм тілом та свідомістю, зникатиме потреба в жорсткому контролі свідомості, що свідчить про налагодження м'язової взаємодії співака, коли природні здібності повністю розкриваються і вокальний процес розвивається вільно, у відповідності до виконавських завдань, закладених у вокальних творах і задуму композитора. Саме ця свобода допомагає зняти зайве хвилювання і напругу в концертно-виконавській діяльності, налагоджує відповідний емоційний тонус у співі, врівноважує самопочуття і настроює співака на роботу. А у практиці керування голосом це формує певний алгоритм співацьких дій, тобто, чітку послідовність цілеспрямованої діяльності всієї голосоутворюючої системи як універсальної бази гармонізації і взаємозв'язку духовного і фізичного.

Власне «універсальність» звуковедіння стає нині головним критерієм діяльності людини, практично, у всіх сферах життя, і навіть, у бізнесових структурах (модельному бізнесі, творчих майстернях, професійній діяльності адміністративно-керівних органів у театральній-музичній сфері). Сьогодні вже нікого не дивують бізнес-плани різноманітних корпорацій і компаній, які активно зарекомендували для своїх працівників обов'язкові тренінгові майстер-класи з культури мовлення (і спілкування), відкривають кваліфікаційні курси з вокалу, а також, пластики і руху, що проводять відповідні спеціалісти.

Вокальна педагогіка також вимагає «перегляду» усталених стереотипів і утвердження

нових парадигм, які б дозволили відповідним навчальним структурам розвивати співака (і в мовленнєвій, і вокальній техніці) в універсальній системі керування всіма параметрами якісного звучання, щодо діапазону, резонаторів, гучності, роботи артикуляційного апарата, інтонації, виразності, вокально-музичного (моторного) слуху тощо, як в академічному співі, так і народній та естрадній (і мелодекламаційній) манерах голосотворення. Як показує практика, виховання голосу пов'язане з повсякденною діяльністю організму людини, умінням її використовувати дихальні і звукові ресурси, правильно і якісно забезпечувати роботу всіх органів (голосового апарата), оскільки, як «індикатор» здоров'я, голос стоїть на «сторожі» всієї людської життєдіяльності. Вокальні здібності лише технологічно доповнюють і збагачують цю діяльність, перетворюючи її у високе співацьке мистецтво серед культурних надбань народу.

Викладачі активно трансформують у навчальний процес вправи, які ефективно використовувалися (і використовуються) з лікувально-профілактичною метою – у фоніатрії (О. Стрельникова, 1972, «Вправи дихальної гімнастики»); фонопедії, фізіології і медицині (В. Бутейко, 2010, «Дихальна гімнастика за методом В. Бутейко»); тощо, що не тільки лікують, а й успішно стабілізують голосовий апарат і нормалізують динаміку роботи його органів. Голос – багатство і дар Божий. Тому варто задуматися над тим, як його зберегти, як його упорядкувати, кому і як довірити, а також, як голос повинен служити високому мистецтву. Голос завжди відображає внутрішній стан співака, тому варто себе «відгородити» від психічних переважань, стресів, невдач. Голос людини, як музичний інструмент, повинен виражати, насамперед, її почуття, які легко і вільно виливаються звуком. Слуховий самоконтроль поєд-

нується з емоційним началом в процесі набуття внутрішньої свободи, а уміння слухати і чути себе повинно увійти в «професійну звичку».

Висновки і перспективи подальших досліджень. Питання розвитку співацького голосу майбутніх учителів музичного мистецтва пов'язано з необхідністю оволодіння навичками усвідомленого координування вокальною діяльністю. Тому, переважно навчальний матеріал має ґрунтуватися на виконавських проблемах розвитку вокальних здібностей співака (дихання, резонування, імпедансування звукоутворення, вокальну орфоєпію тощо), а також на проблемах вокально-хорових традицій в системі масового музичного виховання підростаючого покоління. «Універсальність» біомеханізму голосоутворення, як новаторська система вокального розвитку, спрямована на підготовку спеціалістів для майбутньої широкоаспектної музичної діяльності (виконавська співацька діяльність, лекторська, організаційно-бізнесова, шоу-проекти, кастінги, конкурси тощо), навчально-виховна робота (керівництво дитячими і дорослими вокально-хоровими колективами, гуртками, робота з дітьми у школах, студіях, творчих майстернях тощо), науково-пошукова діяльність та ін. В основу «універсальності» покладено психолого-фізіологічний механізм «усвідомленого мовлення» і підсвідомої саморегуляції звучання голосу, що пов'язане з трактуванням тіла людини як «живого» музичного інструменту.

Перспективи подальших розвідок убачаємо в розробці та експериментальній перевірці форм і методів підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до професійної діяльності в умовах етнокультурного різноманіття сучасного суспільства, спрямованих на розвиток особистісного складника, який вважаємо визначальним у структурі досліджуваної готовності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк, В. Г., (2000). Постановка голосу: навчальний посібник для студентів вищих муз. закладів. Київ: Українська ідея, 68 с.
2. Азарова Л. Є., (2018). Українська мова професійного спілкування. Практичний курс [Текст]. Частина I. Вінниця : ВНТУ, 126 с.
3. Бриліна В. Л., (2015). Педагогічне значення вокального фольклору в музично-естетичному вихованні, бібліографічний опис для цитування, Київ, 77 с.
4. Бриліна В. Л., Ставінська Л. М. (2015). Вокальна професійна підготовка вчителя музики, мет.посібник, Київ, Нова книга, 96 с.

5. Василенко Л. М., (2003). Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики. (Дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 211 с.
6. Гончаренко С. У. (1997). Український педагогічний словник, Київ, 206 с.
7. Гавриленко, Л. М., (2005). Психологічний фактор як домінуючий у процесі вокального виховання дитини. Теоретичні та практичні питання культурології. Зб. наук. праць НМАУ, Мелітопольський держ. педаг. Університет, Сана, С. 86–92.
8. Гавриленко, Л. М., (2008). Педагогічні умови формування основ вокальної культури учнів молодшого віку. Зб. наук. праць, Кам'янець-Поділ. Нац. ун-т ім. І. Огієнка. Серія педагогічна. Кам'янець-Подільський: ПП Мошак М.І., вип. XIX. С. 126–129.
9. Гавриленко Л. М. (2010). Формування основ вокальної культури молодших школярів. (Дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 211 с.
10. Гребенюк, Н. Є., (1999). Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. [Монографія]. Наукова праця. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 269 с.
11. Данильчук О. Я. (2019). Актуальність фонетичного методу в процесі виховання співака виконавця. Збірник журналу Мистецтво “Молодий вчений” №10. Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаніка. Івано-Франківськ, 77 с.
12. Мадишева Т. П. (2002). Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія та практика: навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистецтва України. Харків : Штрих, 160 с.
13. Матвєєва О. В. (2006). Сценічне хвилювання як детермінанта вокально-виконавської надійності майбутніх учителів музики. Наука і сучасність: зб. наук. праць Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Київ, С. 64–71.
14. Матвєєва О. В. (2010). Методика формування вокально-виконавської надійності у майбутніх учителів музики Дис. на здобуття наукового ступеня канд пед. наук. Київ.
15. Олексюк О. М. (2006). Музична педагогіка. Навч. посібник. Київ: КНУКІМ, 188 с.
16. Падалка Г. М. (2008). Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Монографія. Київ : Освіта України, 272 с.
17. Пономарьова Г. Ф. (2010). Теоретико-методичні засади оцінювання професійної компетентності учителів: монографія А. А. Харківська, Т. В. Отрошко. Харків : ХГПА, 180 с.
18. Ройченко І. В. (2016). Використання фольклору на уроках музичного мистецтва в початкових класах. Вінниця: ММК, 54 с.
19. Стасько Г. Є. (2019). Основи технології звукоутворення в сучасній практиці виховання голосу. Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаніка. Івано-Франківськ, 100 с.
20. Юцевич Ю. Є. (2003). Музика. Словник-довідник / Ю. Є. Юцевич. – 2-ге вид. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 352 с.
21. Юцевич Ю. Є. (1988). Програма з вокального класу Програма педагогічних інститутів. Київ : РУМК, 20 с.
22. Юцевич Ю. Є. (2005). Теорія і методика розвитку співацького голосу : навч.-метод. посіб. для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, учителів шкіл різного типу. Київ: ІЗМН, 160 с.

REFERENCES:

1. Antoniuk, V.G., (2000). Voice production: a study guide for students of higher music institutions. [Postanovka holosu: navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchyykh muz. zakladiv] Kyiv: Ukrainian Idea, 68 p. [in Ukrainian].
2. Azarova L.E., (2006). Ukrainian is the language of professional communication. [Ukrainska mova profesiinoho spilkuvannia]. Practical course [Text]. Part I. Vinnytsia: VNTU, 126 p. [in Ukrainian].
3. Brylina V. L., (2015). Pedagogical significance of vocal folklore in musical and aesthetic education, [Pedahohichne znachennia vokalnogo folkloru v muzychno-estetychnomu vykhovanni], bibliographic description for citation, Kyiv, 77 p. [in Ukrainian].
4. Brylina V. L., Stavinska L. M. (2015). Vocal professional training of a music teacher, [Vokalna profesiina pidhotovka vchytelia muzyky], technical manual, Kyiv, New book, 96 p [in Ukrainian].
5. Vasylenko, L.M., (2003). The interaction of vocal and methodical components in the process of professional training of the future music teacher. [Vzaiemodiia vokalnogo i metodychnoho komponentiv u protsesi profesiinoyi pidhotovky maibutnoho vchytelia muzyky], (Diss. candidate of pedagogic sciences). National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov. Kyiv, 211p. [in Ukrainian].
6. S. U. Honcharenko (1997). Ukrainian pedagogical dictionary, [Ukrainskyi pedahohichnyi slovnyk], Kyiv, 206 p. [in Ukrainian].

7. Gavrylenko, L.M., (2005). The psychological factor as dominant in the process of vocal education of a child. Theoretical and practical issues of cultural studies: coll. [Psykhologichnyi faktor yak dominuiuchy i u protsesi vokalnoho vykhovannia dytyny. Teoretychni ta praktychni pytannia kulturolohii], of science of works of National Medical University, Melitopol State. teacher University, Sanaa, (pp. 86–92). [in Ukrainian].
8. Gavrylenko, L.M., (2008). Pedagogical conditions for the formation of the basics of vocal culture of younger students. [Pedahohichni umovy formuvannia osnov vokalnoi kultury uchniv molodshoho viku]. Coll. of science works, Kamianets-Podil. National University named after I. Ohienko Pedagogical series. Kamianets-Podilskyi: PP Moshak M.I., issue XIX. (pp. 126–129). [in Ukrainian].
9. Gavrylenko L. M. (2010). Formation of the basics of vocal culture of younger schoolchildren. [Formuvannia osnov vokalnoi kultury molodshykh shkoliariv]. (Diss. candidate of pedagogic sciences). National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov. Kyiv, 211p. [in Ukrainian].
10. Hrebenyuk, N.E., (1999). Vocal and performing creativity: psychological-pedagogical and art history aspects. [Vokalno-vykonavska tvorchist: psykhologo-pedahohichni ta mystetstvovnavchy aspekty]. [Monograph]. Scientific work. Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky, 269 p. [in Ukrainian].
11. O. Ya. Danylchuk (2019). The relevance of the phonetic method in the process of educating a singer-performer. [Aktualnist fonetychnoho metodu v protsesi vykhovannia spivaka vykonavtsia]. Collection of the Mystetstvo magazine "Young Scientist" No. 10. Prykarpattia National University named after V. Stefanyka. Ivano-Frankivsk, 77 p. [in Ukrainian].
12. Madysheva T. P. (2002). The singer and the language: the culture of singing in the original language: theory and practice: [spivak i mova: kultura spivu movoiu oryhinalu: teoriia ta praktyka:] teaching. manual for students vocals of the University of Culture and Art of Ukraine. Kharkiv: Shtryh, 160 p. [in Ukrainian].
13. Matveeva O.V. (2006). Stage excitement as a determinant of vocal performance reliability of future music teachers: [Stsenichne khvyliuvannia yak determinanta vokalno-vykonavskoi nadiinosti maibutnikh uchyteliv muzyky]. Science and modernity: collection. of science works of the National Pedagogical University named after M.P. Drahomanova. Kyiv, (pp. 64–71), [in Ukrainian].
14. O. V. Matveeva (2010). Methods of formation of vocal performance reliability in future music teachers [Metodyka formuvannia vokalno-vykonavskoi nadiinosti u maibutnikh uchyteliv muzyky], Diss. to obtain a scientific degree of candidate of pedagogy. of science Kyiv. [in Ukrainian].
15. Oleksyuk O. M. (2006). Musical pedagogy. [Muzychna pedahohika]. Teaching. Manual. Kyiv: KNUKIM, 188 p. [in Ukrainian].
16. Padalka G. M. (2008). Art pedagogy: theory and methods of teaching art disciplines. Monograph. Kyiv: Education of Ukraine, 272 p. [in Ukrainian].
17. Ponomaryova G.F. (2010). Theoretical and methodological principles of assessment of teachers' professional competence: monograph by A. A. Kharkivska, T. V. Otroshko. Kharkiv: KhGPA, 180 p. [in Ukrainian].
18. I. V. Roychenko (2016). The use of folklore in music lessons in elementary grades. Vinnytsia: MMK, 54 p. [in Ukrainian].
19. Stasko G. E. (2019). Fundamentals of sound production technology in the modern practice of voice education. Prykarpattia National University named after V. Stefanyka. Ivano-Frankivsk, 100 p. [in Ukrainian].
20. Yutsevich Yu. E. (2003). Music. Reference dictionary / Yu. E. Yutsevich. – 2nd ed.. – Ternopil: Educational book – Bohdan, 352 p. [in Ukrainian].
21. Yutsevich Yu. E. (1988). Vocal class program Program of pedagogical institutes. Kyiv: RUMK, 20 p. [in Ukrainian].
22. Yutsevich Yu. E. (2005). Theory and method of development of the singing voice: teaching-method. manual for teachers and students of art educational institutions, teachers of various types of schools. Kyiv: IZMN, 160 p. [in Ukrainian].

УДК 785.6.071.2:159.956.3

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-4>

Наталія ЖУРАВЛЬОВА

старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, вул. Проскурівського підпілля, 139, м. Хмельницький, Україна, 29013

ORCID: 0000-0002-5523-6577

Бібліографічний опис статті: Журавльова, Н. (2023). Концертмейстерська інтуїція: до сутності поняття. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 26–31, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-4>

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКА ІНТУЇЦІЯ: ДО СУТНОСТІ ПОНЯТТЯ

Стаття присвячена дослідженню сутності поняття «концертмейстерська інтуїція» та розгляду його складових. Зроблено спробу виявити найбільш цінне та актуальне в теорії та практиці концертмейстерської діяльності стосовно означеної теми. Систематизовано основні факти, положення та поняття відносно прояву інтуїції в роботі концертмейстера, опираючись на досягнення світової та сучасної практичної психології, філософії, культурології. Підкреслено, що концертмейстер у професійній діяльності з солістами-виконавцями має володіти не лише технічними вміннями, але й навичками виконавської орієнтації, здатності до емпатії, мати розвинену творчу інтуїцію, застосовуючи при цьому цілий комплекс виконавсько-інтонаційних технічних засобів; а також виконувати психолого-педагогічну функцію, реалізовувати інструментально-виконавську підтримку соліста-виконавця у процесі спільного виступу. Висвітлено основні передумови, які необхідні для розвитку творчої інтуїції. Мета дослідження полягає в тому, щоб дослідити сучасні тенденції осмислення сутності та специфіки концертмейстерського мистецтва, зокрема концертмейстерської інтуїції, як важливої складової концертмейстерської компетентності; обґрунтувати необхідність комплексного підходу до вивчення концертмейстерської діяльності, де психологічний компонент взаємодіє в тісному зв'язку з педагогічним та виконавським компонентами. Виявлено, що основу для проявів інтуїції в музично-виконавській взаємодії складають такі структурні компоненти концертмейстерської компетентності, як почуття соліста, ансамбліста, професійні знання та професійні навички. Визначена провідна роль інтуїції концертмейстера в забезпеченні взаємодії як психологічного фундаменту ансамблевої діяльності, взаєморозуміння з солістами-виконавцями, їхньої єдності в ансамблі.

Ключові слова: концертмейстер, концертмейстерська діяльність, інтуїція, концертмейстерська інтуїція.

Natalia ZHURAVLOVA

Senior Lecturer at the Department of Musicology, Instrumental Training and Methods of Music Education nstrumental-Performing Disciplines, Khmelnytsky Humanitarian-Pedagogical Academy, 139 Proskurivskyi underground str., Khmelnytsky, Ukraine, 29013

ORCID: 0000-0002-5523-6577

To cite this article: Zhuravlova, N. (2023). Kонтсертмеysters'ka intuyitsiya: do sutnosti ponyattya [Concertmaster's intuition: to the essence of the concept]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 26–31, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-4>

CONCERTMASTER'S INTUITION: TO THE ESSENCE OF THE CONCEPT

The article is devoted to the study of the essence of the concept of "concertmaster's intuition" and consideration of its components. An attempt was made to identify the most valuable and relevant in the theory and practice of concertmaster activity in relation to the specified topic. The main facts, provisions and concepts regarding the manifestation of intuition in the concertmaster's work are systematized, based on the achievements of world and modern practical psychology, philosophy, cultural studies. It is emphasized that a concertmaster in professional activities with soloists-performers should possess not only technical skills, but also the skills of performance orientation, the ability to empathize, have a developed creative intuition, while applying a whole complex of performance and intonation technical means; as well as perform a psychological and pedagogical function, implement instrumental and performance support of the soloist-performer in the process of a joint performance. The main prerequisites necessary for the development of creative intuition are highlighted. The purpose of the study is to investigate modern trends in understanding the essence and specifics of concertmaster art, in particular concertmaster intuition, as an important component of concertmaster

competence; justify the need for a comprehensive approach to the study of concertmaster activity, where the psychological component interacts in close connection with the pedagogical and performing components. It was found that the basis for the manifestations of intuition in musical and performing interaction are structural components of concertmaster competence, such as the feelings of a soloist, an ensemble player, professional knowledge and professional skills. The leading role of the concertmaster's intuition in ensuring interaction as the psychological foundation of ensemble activity, mutual understanding with soloists-performers, and their unity in the ensemble is determined.

Key words: concertmaster, intuition, concertmaster activity, concertmaster's intuition.

Актуальність проблеми. Сучасний стан музично-педагогічної освіти характеризується інтенсивним пошуком шляхів удосконалення загальної музично-естетичної та спеціальної (фортепіанної) підготовки. Професійна діяльність концертмейстера у вищих мистецьких навчальних закладах передбачає наявність у спеціаліста високих моральних якостей, широкого культурного світогляду, значного об'єму музично-теоретичних знань, умінь та навичок у виконавській та методичній сферах, ґрунтовної психолого-педагогічної підготовки, розвинених загальних, педагогічних та музичних здібностей. Відповідно, зростають вимоги до виконавської майстерності концертмейстера (технічної та тактико-психологічної), також педагогічної його цінності як партнера-наставника в ансамблі, музиканта-художника. Досі залишаються актуальними й найбільш універсальні критерії професійної майстерності: концертмейстерська інтуїція, чуття, емпатія, тактовність, гнучкість, які забезпечують ансамблеву єдність та художню цілісність музичної концепції.

Професійна діяльність концертмейстера передбачає наявність у нього комплексу психологічних якостей, які вимагають великого обсягу пам'яті, зосередженості та уваги, високої працездатності, мобільності реакції та кмітливості у непередбачуваних ситуаціях, витримки та волі, педагогічного такту, комунікабельності. У закладах вищої освіти концертмейстер, який працює зі здобувачами освіти, співаками або інструменталістами, забезпечує двобічний зворотній зв'язок та порозуміння, компенсуючи недоліки музичної комунікації такими професійними якостями, як інтуїція та емпатія, тобто майстерність концертмейстера вимірюється не тільки його виконавськими вміннями, але й такими критеріями, які в методичній літературі називають «особливим чуттям», «концертмейстерською інтуїцією», «концертмейстерською жилкою» та відносять не стільки до виконавських або педагогічних,

скільки до психологічних якостей. Отже, феномен концертмейстерської інтуїції потребує наукового осмислення як одної з важливих складових концертмейстерської компетентності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Актуальність проблеми знайшла відображення в дослідженнях багатьох українських науковців, які сьогодні звертаються до висвітлення широкого кола питань, пов'язаних з унікальною специфічною складовою професійної компетентності концертмейстера – концертмейстерською інтуїцією. Це наочно відбивають праці М. Моїсєєвої, Т. Молчанової, Л. Повзун, Е. Економової, Н. Інютючкіної, Г. Зуб. Психологічним питанням удосконалення спеціальної підготовки майбутніх піаністів-концертмейстерів присвячені дослідження О. Апраксіної, Г. Падалки, Л. Рапацької, Є. Нікітської, О. Олексюк. Т. Молчанова акцентує увагу на лінії «піаніст-концертмейстер-соліст» як виразника комунікації у процесі виконавської діяльності. Сценічну взаємодію партнерів вивчають Т.Вороніна та В. Григор'єв, педагогічну дію в колективі В. Кузнецов, І. Польська, Т. Самойлович, В. Чабанний, розвиток навичок тембральної синхронності А. Грігорян, В. Мотов, Ю. Ястребов. В зарубіжних дослідженнях останніх десятиліть в працях багатьох психологів (Х. Гарднер, Д. Давідсон, А. Сабаддіні, Д. Слобода, М. Хау) єдність концертмейстера з солістом, виконавцями-інструменталістами пояснюється як наслідок музичної взаємодії особливого якісного рівня, спілкування мовою музики, яка є найдавнішим каналом людської комунікації. Не зважаючи на теоретичну та практичну важливість досліджень названих авторів, також, зважаючи на те, що відсутні чіткі дефініції у визначенні основного поняття нашого дослідження, проблема осмислення сутності концертмейстерської інтуїції й досі залишається нагальною.

Мета дослідження полягає в тому, щоб дослідити сучасні тенденції осмислення сутності та специфіки концертмейстерського

мистецтва, зокрема концертмейстерської інтуїції, як важливої складової концертмейстерської компетентності; обґрунтувати необхідність комплексного підходу до вивчення концертмейстерської діяльності, де психологічний компонент взаємодіє в тісному зв'язку з педагогічним та виконавським компонентами.

Виклад основного матеріалу. Концертмейстерська інтуїція у музичному просторі сучасної дійсності – поняття відоме, і використання даного словосполучення досить поширене. Однак у енциклопедичних словниках, на жаль, тлумачення сутності цього поняття чітко не подається, тому ми вважали за доцільне уточнити даний термін, дослідивши його складові. Концертмейстерство, яке сформувалось як самостійний вид діяльності в процесі практики акомпанування та художньо-педагогічної корекції ансамблю зі співаками або виконавцями-інструменталістами, являє собою вдалий приклад універсального поєднання в рамках однієї професії елементів майстерності виконавця, педагога, імпровізатора та психолога.

Якщо зануритися в етимологію терміна «концертмейстер», його первинний сенс (італ. *concerto* – злагода, нім. *meister* – найкращий), то слід перекласти його як «майстер узгодження». Дійсно, він володіє вмінням узгодити-гармонізувати дії ансамблістів, «утримати» ціле. Поняття концертмейстер (від нім. *Konzertmeister* – «майстер концерту») має досить широке значення: 1. Провідний виконавець ансамблю (перший скрипаль – соліст симфонічного або оперного оркестру, який у разі потреби може виконати функції диригента). 2. Музикант, який очолює одну з груп симфонічного або оперного оркестру (концертмейстер: перших скрипок, тромбонів, віолончелей тощо). 3. Піаніст, який співпрацює з індивідуальними або ансамблевими виконавцями (співаками, інструменталістами, артистами балету та ін.) в процесі розучування і виконання партій та концертних творів. (Юцевич, 2009, с. 127).

Головна якість концертмейстера – загальна музична обдарованість, яка передбачає наявність музичного слуху, відчуття ритму, артистизму, образного мислення, фантазії, здатності відокремити суттєве від загального. Мобільність, швидкість, активність також являють собою важливі якості для професійної діяльності концертмейстера. Особливість

концертмейстерської діяльності полягає в її дійсній багатомірності, яка зумовлює необхідність рішення різноманітних творчих завдань, пов'язаних з музичним виконавством.

Повзун окреслює необхідні фахові компетентності для здійснення концертмейстерської діяльності: педагогічна, психологічна, сценічно-виконавська (зокрема сценічна витримка), ансамблево-узгоджуюча (у таких аспектах, як художньо-психологічний, акустичний, динамічний, тембрально-артикуляційний, ритмічний, технологічний тощо), «гострота реакції та чуйність у сприйнятті особливостей гри кожного виконавця» (Повзун, 2009, с. 10).

В українській музичній енциклопедії поняття «концертмейстерство» тлумачиться як: найпоширеніший вид діяльності піаністів (у театральних-концертних установах, навчальних закладах). Часто вживається як синонім слова «акомпаніаторство» («акомпонування», «акомпанемент»). Проте поняття концертмейстерство є значно ширшим, бо включає в себе не лише опрацювання й виконання піаністом-ансамблістом своєї партії, а й заняття з партнером-солістом (ансамблем солістів, хором) (Скрипник, 2008, с. 539). У сфері ж музичної освіти у вокальних, інструментальних, хорових та диригентських класах піаніста називають концертмейстером, підкреслюючи цим значимість саме його педагогічних функцій поряд з виконавськими.

Критерії професійної компетентності концертмейстера складно визначити, що пояснюється феноменальністю необхідних психолого-педагогічних якостей концертмейстера, таких як творча уява, увага, інтуїція, передчуття, здатність до імпровізації, емоційна сприйнятливність, психологічна гнучкість, здатність до соціальної та музичної комунікації з різноманітними партнерами по ансамблю.

А тепер розглянемо другу складову нашого дослідження, а саме поняття «інтуїція». У науковій психологічній літературі інтуїція визначається як (лат. *intuitio*, від *intueor* – уважно дивлюся) – знання, що виникає без усвідомлення шляхів та умов його отримання; здатність безпосередньо пізнавати істину без будь-якого зв'язку з чуттєвим і раціональним пізнанням. Інтуїцію трактують і як специфічну здатність (наприклад, художня або наукова інтуїція), і як цілісне охоплення умов проблемної ситуації

(Яблонська, 2011). У філософії інтуїція теж розглядається як пряме знаходження істини, не опосередковане логічними міркуваннями. С. Гільманов у своєму дослідженні професійної діяльності педагога дає наступне визначення феномену інтуїції: «Інтуїція – це безпосередність, неусвідомленість, швидкість, раптовість, що виявляється під час вирішення конкретних завдань і проблем та ґрунтується на цілеспрямованій здатності культурно розвинутої уяви, які реалізуються через різноманітний досвід (соціальний, індивідуальний, професійний), що зберігається в пам'яті через образно-емоційний, асоціативний, модельний характер мислення, через функціональну асиметрію півкуль мозку» (Моїсеєва, 2005, с. 25–34).

Розглядаючи другий компонент основного поняття нашого дослідження, потрібно наголосити, що феномен інтуїції не вписується в наукові уявлення, оскільки в ньому відсутній причинно-наслідковий зв'язок, який закладений в основі концепції законів природи. Незважаючи на дослівний переклад з латини (інтуїція – пильно дивитись), більш точно передає її феноменологічний зміст наступне визначення: «інтуїція – це надчутливе сприйняття невербального, енергоінформаційного, багатомірного, резонансно-флюїдного спілкування людей, природи, світу» (Журавльова, Каленик, 2021, с. 74–79). Нами вже було доведено, що для злагодженого звучання в ансамблевому виконанні необхідною умовою є наявність єдиного психоемоційного поля між учасниками ансамблю або солістом та концертмейстером. Пояснити існування такого психоемоційного поля можна таким чином, що психічна енергія, думка можуть стати стійкими в часі носіями інформації, що знаходиться поза свідомістю та притягує до себе близькі за змістом та емоційним наповненням думки-форми. «Виконання в інструментальному ансамблі є нічим іншим як невербальною емоційно-флюїдною взаємодією між музикантами, де змістовним сенсом наповнений як сам процес, так і його результат – виконання, яке сприймає слухач. В інструментальному ансамблі психоемоційне поле, яке об'єднує виконавців, є цілком достатнім для забезпечення інтуїтивної музичної взаємодії» (Журавльова, Каленик, 2021, с. 74–79). Основу для проявів інтуїції в музично-виконавській взаємодії складають такі структурні ком-

поненти концертмейстерської компетентності, як почуття соліста, ансамбліста, професійні знання та професійні навички.

Головним чином інтуїція проявляється під час концертного виконання музичних творів. Трапляється, що один із партнерів не дотримує завчасно визначеної тривалості паузи, бере швидший або повільніший темп у сольному епізоді, тобто внаслідок впливу так званого естрадного хвилювання діє не відповідно до спільно вироблених у репетиційному процесі критеріїв оптимального звуковилучення, динаміки, темпоритму, агогіки тощо. У такому разі постає необхідність надзвичайно швидкого, майже миттєвого розуміння складної ситуації та винаходу правильного рішення. Проте адекватна реакція на непередбачені ситуації уможливується тільки в результаті тривалої, складної, копіткої попередньої роботи (Моїсеєва, 2005, с. 25–34).

Майбутній концертмейстер має володіти знаннями щодо основних передумов, необхідних для розвитку інтуїції. Першою необхідною умовою – зацікавленість, спрямована зовні, також емоційність, комунікабельність, емпатія. Усіма цими необхідними характерологічними якостями повинен володіти потенційний концертмейстер. Друга умова, необхідна для розвитку інтуїції – це відсутність почуття власної важливості, значущості. Для того, щоб досягти різноманітну інформацію про навколишнє середовище, свідомість, як якісно налагоджений приймач, повинна бути вільною від перешкод, шумів, сторонніх думок. Ніяк не випадково інтуїтивні якості визначають як вміння налаштуватися на потрібну хвилю (спів-налаштування в ансамблі). Наступна умова прояву інтуїції – здатність до концентрації. Зазвичай вона не висока, проте в житті бувають ситуації, які вимагають дуже високого рівня концентрації, коли підключається механізм інтуїтивного сприйняття. Саме такими і є для концертмейстера ситуації концертного виконання.

Інтуїцією володіють всі без винятку, вся справа в рівні розвитку індивідуальних особливостей особистості. Інтуїція має більш давнє походження, ніж людська цивілізація, тому що притаманна також і тваринам. В умовах первісного суспільства людина була беззахисною перед природною небезпекою, хижими звірами... В таких умовах виживав не стільки

сильний фізично, як інтуїтивний, який вмів читати знаки життя, відчувати задалегідь небезпеку. Життєва необхідність була головною умовою існування інтуїції у наших пращурів. В сучасному житті подібна життєва необхідність може бути замінена високою зацікавленістю в аби чому, коли високий рівень концентрації, яка направлена зовні, знижує внутрішні перешкоди та шуми в свідомості, які створюються невідконтрольним потоком думок.

Сфера творчості – наукової, технічної, художньої – останній заповідник інтуїції, саме там вона народжує натхнення, призводить до відкриттів, великих та малих. Між творіннями середнього та високого рівня складно провести чітку демаркаційну лінію, тому що і те, й інше – продукти творчості. Для ансамблевого виконавства така демаркаційна лінія вже стає більш реальною. Вже самі виконавці по наведеним вище ознакам можуть зрозуміти чи досягли вони повної ансамблевої єдності, чи існує між ними невербальний емоційно-флюїдний зв'язок. В музичному партнерстві з концертмейстером творча інтуїція спрацьовує під час виконання, коли учасники ансамблю немов «розчиняються» в єдиній музичній ідеї твору та народжується партнерська довіра.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Інтуїція – необхідна складова структури концертмейстерської діяльності, яка забезпечує можливість спільного музикування, злиття в ансамблі, його єдність. Інтуїція концертмейстера пов'язана з зацікавленістю, яка зкерована зовні, емоційністю, щирістю, комунікабельністю, здатністю до концентрації, співпереживання та прийняття світу «іншого», вмінням спів-налаштуватися на потрібну хвилю в ансамблі. Отже, комунікативний аспект музики набуває особливого значення в діяльності концертмейстера. В умовах нестабільної соціокультурної ситуації і, відповідно, професійного та освітнього комунікативного середовища необхідно розвивати у здобувачів освіти, а саме піаністів, такі психолого-педагогічні якості, як творча увага, увага, інтуїція, здатність до антиципації та втілення звукового образу, імпровізації, соціальної та музичної комунікації з різноманітними партнерами по ансамблю. Розвиток даних якостей в повній мірі може здійснюватися лише за умови безперервного самовдосконалення, в тому числі на основі включення інформаційних, освітніх та інших видів ресурсів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Інюточкіна Н.В. Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу XIX ст.). (Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства за спец. 17.00.03 – музичне мистецтво). Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2010. 21 с.
2. Журавльова Н.І., Каленик І.В. Психологічні аспекти діяльності концертмейстера у сфері музичного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених ДДПУ ім. Івана Франка*. 2021. Вип. 36. Т. 1. С. 74–79.
3. Каленик І.В. Теоретичні аспекти формування концертмейстерських умінь майбутніх учителів музики. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2013. Вип. 2. С. 50–54.
4. Концертмейстер // Великий тлумачний словник сучасної української мови / за ред. Бусела В.Т. Київ: Перун, Ірпінь, 2004. С. 452.
5. Концертмейстерство // Українська музична енциклопедія : в 2т. / за ред. Г. Скрипника. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнологій НАН України, 2008. Т. 2. С. 538–539.
6. Моїсєєва М. А. Інтеграція музикознавчих і психолого-педагогічних знань як чинник творчої інтуїції музиканта. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. Вип. 21. С. 51–54.
7. Молчанова Т.О. Міра і пропорційність виконавського тандему «піаніст-концертмейстер-соліст». *Наукові записки. Серія: мистецтвознавство*. 2014. №2. С. 3–9.
8. Повзун Л. І. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера. *Навчальний посібник*. Одеса: Фотосинтеза, 2009. 104 с.
9. Ревенчук В.В. Теорія та методика формування концертмейстерських умінь. *Навчальний посібник*. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2009. 111 с.
10. Юцевич, Ю.Є. Музика. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 352 с.
11. Яблонська Т.М. Інтуїція. Енциклопедія Сучасної України : в 24т. / за ред. Дзюби І.М. НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2011. Т. 11.

REFERENCES:

1. Inyutochkina, N. V. (2010). Fenomen pianista-kontsertmeistera u vokalno-instrumentalnomu ansambli [Phenomenon of the pianist-concertmaster in the vocal-instrumental ensemble (the case of the Austro-German vocal cycle of the 19th century)]. *Author's abstract of candidate of arts studies*. Kharkiv: Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].
2. Zhuravlova, N.I., & Kalenyk, I.V. (2021). Psykholohichni aspekty diyal'nosti kontsertmeistera u sferi muzychnoho mystetstva [Psychological aspects of the concertmaster's activity in the sphere of music art]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk: mizhvuziv's'kyi zbirnyk naukovykh prats' molodykh vchenykh DDPU im. Ivana Franka – Current issues of humanitarian sciences: interuniversity collection of scientific works of young scientists of the DDPU named after Ivan Franko. Vols.1, 36, 74–79*. [in Ukrainian].
3. Kalenyk, I. V. (2013). Teoretychni aspekty formuvannya kontsertmeisters'kykh umin' maybutnikh uchyteliv muzyky [Theoretical aspects of the formation of concertmaster skills of future music teachers]. *Aktual'ni pytannya mystets'koyi pedahohiky – Current issues of art pedagogy, 2, 50–54*. [in Ukrainian].
4. Busel, V. T. (Eds.). (2004). Kontsertmeister / Velykyy tлумachnyy slovnyk suchasnoyi ukrains'koyi movy [Concertmaster / A large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language] Kyiv: Perun. Irpin [in Ukrainian]
5. Skrypnyk, G. (Eds.). (2008). Kontsertmeisterstvo / Ukrayins'ka muzychna entsyklopediya [Concertmaster / Ukrainian musical encyclopedia]. (Vols.2) Kyiv: Publishing House of the Institute of Art History [in Ukrainian].
6. Moisieieva, M. A. (2005). Intehratsiia muzykoznavchykh i psykholoho-pedahohichnykh znan yak chynnyk tvorchoi intuitsii muzykanta [Integration of musicologist and psychological knowledges as a factor of creative intuition of musician]. *Visnyk Zhytomyrs'koho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. – Herald of the Zhytomyr State University named after Ivan Franco, 21, 51–54*. [in Ukrainian].
7. Molchanova, T. O. (2014). Mira i proporsiynist' vykonavs'koho tandemu «pianist-kontsertmeister-solist» [The measure and proportionality of the performance tandem “pianist-concertmaster-soloist”]. *Naukovi zapysky. Seriya: mystetstvoznavstvo - Proceedings. Series: art history, 2, 3–9*. [in Ukrainian].
8. Povzun, L. I. (2009). Ansambleva tvorchist' pianista-kontsertmeistera [Ensemble creativity of pianist-concertmaster]. Odesa: Photosynthetic [in Ukrainian].
9. Revenchuk, V.V. (2009). Teoriya ta metodyka formuvannya kontsertmeisters'kykh umin' [Theory and method of formation of concertmaster skills]. Nizhin: Nizhin State University named after Ivan Franco [in Ukrainian].
10. Yutsevich, Yu. (2009). Muzyka. Slovnyk-dovidnyk. [Music. Dictionary-reference]. Ternopil: Educational book – Bohdan [in Ukrainian].
11. Yablons'ka, T.M. (2011). Intuyitsiya [Intuition]. *Entsyklopediya suchasnoyi ukrayiny [Encyclopedia of modern Ukraine]. (Vols.11) I.M. Dzyuba (Ed.) Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].*

УДК 780

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-5>

Юлія КАРЧОВА

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри естрадного та народного співу, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0000-0001-5970-086X

Бібліографічний опис статті: Карчова, Ю. (2023). Народнопісенне виконавство у сучасному національному музикологічному дискурсі. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 32–38, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-5>

НАРОДНОПІСЕННЕ ВИКОНАВСТВО У СУЧАСНОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗИКОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Народнопісенне виконавство – атрибутивний маркер українського художнього простору, феноменологічна та онтологічна специфіка якого завжди була у фокусі уваги музикологічного знання. Мета статті – виявлення провідних концептуальних спрямувань у музикологічному дискурсі щодо питань народнопісенного виконавства. Методологія дослідження має основою засади системного підходу, аналізу та синтезу. Наукова новизна полягає у систематизації та окресленні новітніх спрямувань сучасного музикологічного знання, спрямованих на висвітлення феноменологічної та онтологічної специфіки народнопісенного мистецтва. Висновки. У статті на ґрунті аналізу сучасних досліджень із широкого кола питань народнопісенного виконавства висвітлено специфіку таких провідних дослідницьких модусів, як: феноменологічний, орієнтований виявлення специфіки виконавського фольклоризму та аматорства як культурного феномену; культурологічний, у межах якого конструюється новітнє осмислення народнопісенного мистецтва як художнього відбиття генного коду та менталітету нації, чинника ідентичності та буття традиційної етнокультури; регіональний, який вирізняється поглибленим дослідженням історії та виконавської специфіки народнопісенного виконавства, зокрема і в контексті діяльності української діаспори; методичний, у межах якого постають нові питання педагогіки, пов'язані з потребою посилення значущості українознавчого фундаменту сучасної фахової підготовки виконавця народної пісні, регіонально маркованих навичок виконавства та емоційної компоненти народнопісенного мистецтва, його режисерського оформлення та синтезу з маркерами мистецтва естради; персональний, позначений спрямованістю на виявлення специфіки інтерпретування народнопісенної виконавської парадигми у творчості видатних виконавиць народної пісні; термінологічний, який характеризується тенденцією розширення термінологічного апарату з питань народнопісенного виконавства, активізацією обігу понять «етноестетика», «народнопісенне амплуа»; функціональний, орієнтований на висвітлення проблем буття народнопісенного мистецтва у художньому просторі сучасності.

Ключові слова: народнопісенне виконавство, музикологічний дискурс, народнопісенна виконавська парадигма, феноменологія та онтологія виконавства.

Yulia KARCHOVA

Candidate of Art Studies, Senior Lecturer at the Department of Department of Pop and Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0000-0001-5970-086X

To cite this article: Karchova, Yu. (2023). Narodnopisenne vykonavstvo u suchasnomu natsionalnomu muzykologichnomu dyskursi [Folk song performance in the modern national musicological discourse]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 32–38, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-5>

FOLK SONG PERFORMANCE IN THE MODERN NATIONAL MUSICOLOGICAL DISCOURSE

Folk song performance is an attribute marker of the Ukrainian artistic space, the phenomenological and ontological specificity of which has always been the focus musicological knowledge. The purpose of the article is to identify the leading conceptual direction in the musicological discourse on issues of folk song performance. The research methodology is based on the principle of the system approach, analysis and synthesis. The scientific novelty consists in the systematization and delineation of the latest directions of modern musicological knowledge aimed at highlighting the phenomenological

and ontological specificity of folk song art. Conclusion. The article, based on the analysis of modern research on a wide range of issues of folk song performance, highlights the specifics of such leading research modes as: phenomenological, focused identification of the specifics of performing folklorism and amateurism as a cultural phenomenon; cultural, within which the newest understanding of folk song art is constructed as an artistic reflection of the genetic code and mentality of the nation, a factor of identity and being of traditional ethnoculture; regional, which is distinguished by an in-depth study of the history and performance specifics of folk song performance, in particular in the context of the activities of the Ukrainian diaspora; methodical, within which new question of pedagogy arise, related to the need to strengthen the significance of the Ukrainian studies foundation of the modern professional training of a folk song performer; regionally marked performance skills and the emotional component of folk song art, its directing and synthesis with the markers of pop art; personal, marked by the focus on identifying the specifics of the interpretation of the folk song performance paradigm in the works of outstanding folk song performers; terminological, which is characterized by the tendency to expand the terminological apparatus on issues of folk song performance, activation of the circulation of the concept «ethnoaesthetic», «folk song role»; functional, focused on highlighting the problems of existence of folk song art in the artistic space of modernity.

Key words: folk song performance, musicological discourse, folk song performance paradigm, phenomenology and ontology of performance.

Актуальність проблеми. Сучасний національний художній простір, позначений плюралізмом спрямувань творчих пошуків, демонструє водночас і потужну тенденцію відродження національних духовних джерел. Резонуючи із глокалізаційними інтенціями (Уманець, 2020), ця тенденція пов'язана як із актуалізацією ментальних національних настанов, активізацією звернення до архетипів – концептів української культури, апеляціями до історичної, культурної пам'яті, так і інтенсифікацією функціонування народнопісенного виконавства та його маркерів у палітрі засобів виразності музичного мистецтва.

Набуття народнопісенною виконавською парадигмою нового статусу повноправної компоненти сучасного національного музичного мистецтва детермінується і тим, що і у повноті своїх атрибутивних ознак, і в редукованому вигляді окремих його виразних складових вона просякає нині і академічну, і естрадну сферу. Як своєрідна ланка їх єднання та один із засобів формування нового простору національного художнього мислення, в якому в нерозривному синтезі постають як традиції, так і новації, народнопісенне виконавство є змістотворним чинником національної культури в діахронії та синхронії.

Сучасним українським музикологічним знанням накопичений значний досвід щодо опанування народнопісенного виконавства, проте наявним є й формування своєрідної лакуни щодо його узагальнення, що обумовлює актуалізацію запропонованого у статті дослідницького модусу. Актуальність статті обумовлена також активізацією репрезентації народнопісенного виконавства у просторі світової куль-

тури саме як маркера національної культури, чинника привернення уваги світової художньої спільноти до її питомих джерел як імпульсів – потенційних спрямувань буття національних культур за умов глобалізаційних тенденцій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує масштабність дослідницької сфери із широкого кола питань народнопісенного виконавства, фундамент якої сформований працями В. Антонюк, О. Бенч-Шокало, Х. Вовка, В. Гнатюка, М. Гордійчука, С. Гріци, О. Дея, А. Іваницького, Ф. Колесси, К. Квітки, І. Ляшенка, О. Мурзіної, Г. Нудьги, О. Правдюка, Г. Танцюри та ін. Продовжуючи традиції, закладені фундаторами дослідження народнопісенного мистецтва, сучасні науковці утверджують його в новому статусі самостійної та самодостатньої царини національного мистецтва. Закарбуванням такого нового статусу є монографія «Сучасне вокальне мистецтво в Україні», окремих масштабний розділ складають розвідки Н. Жайворонок, Т. Шкільної, І. Сінельнікова, В. Сінельнікової, І. Кдирової, присвячені питанням генези народного співу, специфіки автентичного співу у сценічному просторі, особливостям вокальної роботи та репертуарної політики фольклорних ансамблів, зокрема дитячих. У новому статусі та в традиційній для національного музикологічного дискурсу різноспрямованості ракурсів осмислення специфіки та функціонування в сучасному художньому просторі, народнопісенне виконавство постає у працях із широкого кола питань – проблеми його сучасного буття висвітлюють О. Тюрикова, Р. Синиця (2021), зокрема в контексті новітніх стильових пошуків українських композиторів – В. Горобець, О. Снопко

та Н. Регеша, а також В. Дріневська та С. Власова, особливості його виконавських модифікацій висвітлює Т. Шнуренко (2021). Питання виконавської специфіки, зокрема в регіональному та персональному ракурсі, досліджують О. Скопцова, А. Ковбасюк (2017), В. Горобець, В. Сластьон та С. Палига, Н. Пиж'янова (2019), Ю. Радкевич (2018), В. Осипенко, Т. Шершова (2021), Р. Лоцман, Я. Куришко. Педагогічні виміри народно-пісенного виконавства перебувають у фокусі уваги В. Дріневської (2108), Р. Лоцман (2012), Н. Регеша та О. Скопцової (2021), Г. Яківчук та інші.

Проте попри первинно заявлену авторами проблематику розвідок їх вирізняє мультипроблемна аура. Це обумовлює складання сучасним музикологічним знанням провідних модусів осмислення феноменологічної специфіки та особливостей функціонування народно-пісенного виконавства у сучасному національному художньому просторі, виявлення та узагальнення яких є значущим дослідницьким завданням.

Мета дослідження – виявлення провідних концептуальних спрямувань у музикологічному дискурсі щодо питань народно-пісенного виконавства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Темп і масштаби активного процесу «входження» народно-пісенного виконавства у сучасний художній простір на межі ХХ–ХХІ ст. наочно віддзеркалюють гостроту проблеми національної ідентифікації у її художньому вимірі. Ця проблема в її індивідуальному, виконавському та загальному, національному вимірах пов'язана із історико-культурною необхідністю формування та розвитку тих спрямувань художньої практики, які резонують із парадигмальними настановами постсучасності та водночас слугують національно маркованими чинниками художніх просторів. Зберігаючи на концептуальному, ментальному, власне виконавському, виразовому рівнях глибинні пласти національної культурної, історичної пам'яті, українське народно-пісенне виконавство нині стає тим рушієм буття мистецтва, інтенсивність, масштабність та всепроникність якого проблематизує його дослідження у сучасному музикологічному дискурсі.

У широкому колі питань, із ним пов'язаних, видається можливим, з одного боку акценту-

вати різноманіття дослідницьких алгоритмів, детермінованих насамперед первинною плюралістичністю народно-пісенного виконавства – сольного та гуртового, у вимірах академічного, естрадного мистецтва та в самостійному варіанті репрезентації, а також у різних варіантах модифікування.

З іншого боку, у різноманітті спрямувань, попри певну синтезуючу орієнтованість розвідок із питань народно-пісенного виконавства, наявними є декілька провідних модусів його дослідження, позначених як зв'язками із традиційними для музикологічної думки царинами, так і новаційністю ракурсів осмислення.

Традиційно у фокусі уваги дослідників перебувають питання феноменології народно-пісенного виконавства у діахронному та синхронному ракурсах та різноманітних виконавських проявах, зокрема виконавського фольклоризму, до висвітлення особливостей функціонування якого в діахронії та синхронії звертається Н. Пиж'янова (2019). Новаційним в означеному вимірі є окреслення контурів аматорства як значущої компоненти сучасного народно-пісенного виконавства. Позиціонуючи аматорство як культурний феномен, Т. Шнуренко (2021), наголошує на виконанні ним функції у сучасному «механізмі збереження культурної ідентичності у світлі глобалізаційних процесів» (2021, с. 301) та характерній для нього інтерпретаційній інтенції, яка слугує чинником активізації естрадно-сценічної репрезентації народно-пісенної традиції.

Пріоритетним напрямом, який привертає увагу сучасних дослідників, є висвітлення особливостей творчості носіїв народно-пісенного виконавства та комплексу їх детермінант. Сутнісною новацією із досвідом, накопиченим у ХІХ–ХХ ст. музикологічним знанням, є акцентуація нерозривного зв'язку шляхів буття народно-пісенного виконавства із загальними тенденціями історико-культурного та націєтворчого процесу. Так, дисертаційна праця Т. Шершової демонструє формування нового – культурологічного спрямування у висвітленні особливостей феноменології й онтології регіональної народно-пісенної традиції як утілення генного коду нації, концентрату національної ментальності, чинника формування регіональної та «національної ідентичності, яка полягає в реактуалізації культурно-історичного мину-

лого нації» (2021, с. 173), як концентрований ментальний код позиціонує народнопісенну спадщину А. Ковбасюк (2017, с. 1).

Регіональна своєрідність – атрибутивний маркер народнопісенного виконавства, який зберігає позачасову значущість у синхронії та діячності. Його первинна вагомість є чинником уваги сучасних науковців до окреслення: – пріоритетних традицій народнопісенного виконавства Середньої Наддніпрянщини: підголосково-поліфонічної, яка демонструє домінування жіночого співу та горлового» і «голосового» типів виводу, та кантової, яка характеризується умовною академізацією (Пиж'янова, 2019, с. 1593–1594); – особливостей народнопісенного виконавства Полтавщини у синхронії та діячності (в аматорському та професійному, сольному, ансамблевому та хоровому варіантах), зокрема у творчості представників української діаспори, що створює обґрунтовані підстави для позиціонування народнопісенного виконавства як явища світової культури (Шершова, 2021).

Новітньою тенденцією сучасної музикології є позиціонування народнопісенного виконавства не як окремої галузі виконавського мистецтва, позначеної спектром суто виконавських особливостей, а як потужного, регіонально маркованого чинника буття традиційної етнокультури та формування національної ідентичності (Синиця, 2021, с. 130).

З огляду на виникнення певних дисонансів у мистецькому просторі, пов'язаних із необхідністю формування нових алгоритмів і механізмів узгодження різних академічної, естрадної та фольклорної царин музичного мистецтва та формуванням нової генерації виконавців, у сучасному музикологічному дискурсі щодо питань народнопісенного виконавства формується методологічно орієнтований напрям. Новаційним у його межах є:

– акцентуація емоційної складової народнопісенної виконавської традиції та потреби у зв'язку із цим у методичному обґрунтуванні та розширенні спектру педагогічних, методичних прийомів, які мають забезпечити осмислену та виразну виконавську міміку та артикуляцію, формування відповідного сценічного образу, збагаченого елементами майстерності актора, розвиток виконавської волі (Дріневська, 2018);

– наголос на необхідності формування українознавчого фундаменту сучасної фахової підготовки виконавця народної пісні та необхідності збереження та популяризації українського народнопісенного виконавства в контексті міської культури (Лоцман, 2012);

– усвідомлення необхідності формування навичок, зокрема у виконавців міського фольклористичного колективу, «розрізняти типове й нетипове у фольклорному виконавстві, а також усвідомлювати на різних рівнях зокрема: територіальному (побутування і прояв: вузько-локальне, локальне, регіональне, субетнічне, загальнонаціональне); жанровому (прояв головних і периферійних жанрових ознак, місцева специфіка жанру; етнографічному (використання в обряді, виконавська мотивація – побутова чи сценічна, вікові вподобання і т. ін.) (В. Сінельнікова, І. Сінельніков, 2019, с. 96);

– підкреслення доцільності застосування режисерського трактування виконавського процесу, урахування можливостей театралізації оформлення як із застосуванням традиційної для народнопісенного виконавства візуальної компоненти образу виконавця, так і застосуванням новітнього арсеналу технічних засобів естрадного мистецтва (Регеша, Скопцова, 2021).

Питання вокальної специфіки народнопісенного виконавства є наріжним каменем національної музикологічної думки, що обумовлює наявність сформованого та усталеного погляду на комплекс прийомів звуковидобування, звуковедення, артикуляції, динамічних, агогічних тощо особливостей, які маркують народнопісенну виконавську парадигму. Характерною рисою сучасного музикологічного дискурсу є персональне проєкціювання особливостей народнопісенної виконавської парадигми. Це виявляється в увазі дослідників до творчості знакових постатей – берегинь народної пісні – Ніни Матвієнко, виконавиць – представниць української діаспори, зокрема Квітки Цісик, і акцентуація вагомості авторської виконавської концепції у контексті сучасних репрезентацій народної пісенності (Радкевич, 2018). Проте не менш інтенсивною є тенденція осягнення творчості особливостей сучасних виконавиць, які демонструють плідне поєднання ознак народнопісенного та естрадного виконавства.

Формування таких виконавських синтезуючих феноменів, зокрема специфіка їх концептуальної основи, спонукає дослідників до розширення термінологічного апарату музикології. Так, В. Осипенко окреслюючи специфіку саме національного вокального вислову творчості О. Мухи, оперує терміном «етноестетика», виконавські обрії якого вбачає в «вокально-тембровому колориті звучання, особливостях інтонування, свободі метро-ритмічного руху, варіативності та мелізматичному багатстві» (2021, с. 129), концептуальні ж окреслює зверненням до знакових взірців народнопісенного виконавства та ментальній визначеності виконання. А. Ковбасюк у зв'язку з окресленням особливостей виконавського інтерпретування народнопісенного виконавства в академічному просторі запроваджує поняття «народнопісенне амплуа», яке «включає в себе вибір співаком тих тематичних груп та жанрів українського пісенного фольклору, які найближчі особистості артиста» (2017, с. 4) та ґрунтується на етнокультурній настанові виконавця.

Питання сутності та соціальної місії сучасного мистецтва, актуалізовані тенденцією його комерціалізації, насичення кітчевою арт-продукцією (Уманець, 2022), спонукають сучасних українських дослідників до зосередження уваги на проблемах функціонування народнопісенного виконавства: доцільності активізації організації та проведення фестивалів, сценічних репрезентацій (Синиця, 2021, с. 132), значущості діяльності щодо «пропаганди фольклору за допомогою проведення народних світ та концертів тощо; участь у справі відродження та збереження усної нематеріальної спадщини титульної нації та етнічних груп» (Шнуренко, 2021, с. 300).

Зазначимо, що пильна увага науковців до питань сучасного буття народнопісенного виконавства демонструє як усвідомлення необхідності збереження його атрибутивних маркерів як концентратів духовного досвіду, так і осмислення специфіки синтезуючих процесів, що визначають специфіку сучасного художнього простору і в які народнопісенне виконавство входить як повноправна складові – носій і символ національної, культурної пам'яті.

Висновки. Народнопісенне виконавство – атрибутивний маркер українського художнього простору, феноменологічна та онтологічна

специфіка якого завжди була у фокусі уваги музикологічного знання. Накопичений ним досвід та сучасна тенденція формування нових дослідницьких модусів актуалізує потребу виявлення провідних напрямів дослідження народнопісенного мистецтва. Сучасний музикологічний дискурс із широкого кола питань народнопісенного виконавства являє собою різноманіття дослідницьких пошуків, обумовлене різнобарв'ям художньої рефлексії, та позначене наявністю таких провідних спрямувань: феноменологічний модус, позначений увагою до виявлення специфіки виконавського фольклоризму та аматорства як культурного феномену, спрямованого на збереження культурної пам'яті; культурологічний модус дослідження народнопісенного мистецтва як художнього відбиття генного коду, менталітету нації, концентрату національної ментальності, чинника регіональної та національної ідентичності, а також буття традиційної етнокультури; регіональний модус, який характеризується тенденцією деталізації в окресленні історії та виконавської специфіки народнопісенного виконавства, зокрема і в контексті діяльності української діаспори; методичний модус, який вирізняється новаційною акцентуацією емоційної компоненти народнопісенного мистецтва, акцентуацією необхідності формування українознавчого фундаменту сучасної фахової підготовки виконавця народної пісні, урізноманітнення регіонально маркованих навичок виконавства, потреби в режисерському оформленні виконавського процесу та застосування палітри засобів мистецтва естради; персональний модус, пов'язаний із активізацією уваги до виявлення специфіки інтерпретування народнопісенної виконавської парадигми у творчості видатних виконавиць народної пісні; термінологічний модус, який позначений тенденцією розширення термінологічного апарату з питань народнопісенного виконавства у зв'язку із розширенням обріїв його функціонування, активізацією застосування таких понять як «етноестетика», «народнопісенне амплуа» тощо; функціональний модус, позначений спрямованістю на висвітлення проблем буття народнопісенного мистецтва у художньому просторі сучасності.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні особливостей сучасного

музикологічного дискурсу з питань дифузії ретичного обґрунтування художньої практики народнопісенного та естрадного виконавства, та педагогічних, методичних засад народнопісенного мистецтва, що є нагальною проблемою у контексті тео-

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дріневська В. Емоційне виконання української народної пісні: педагогічні та методичні замітки. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 128–133.
2. Ковбасюк А. М. Український пісенний фольклор у професійному формуванні вокаліста (на прикладі Львівської вокальної школи другої половини ХХ – початку ХХІ століття): автореф. дис. ...канд мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2017.
3. Лоцман Р. О. Методичні та українознавчі засади фахової підготовки виконавців народної пісні в умовах сучасного міста. *Наукові записки національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Серія: Педагогічні та історичні науки*. 2012. Вип. 108. С. 119–126.
4. Осипенко В. Етноестетика української народнопісенної традиції у виконавській творчості співачки Оксани Мухи. *Культура України*. 2021. Вип. 72. С. 124–130.
5. Пиж'янова Н. Дослідження процесу поширення Середньонадніпрянської виконавської традиції гуртового співу (на прикладі Охматівського хору). *Народознавчі зошити*. 2019. № 6 (150). С. 1591–1597.
6. Радкевич Ю. Співак як співавтор: особливості репрезентації української народної пісенності у концертно-мистецькому просторі сьогодення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. Вип. 48. С. 100–118.
7. Регеша Н. Л., Скопцова О. М. Формування навичок режисури виконавського репертуару у студентів спеціалізації «Народнохорове мистецтво». *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 2021. Вип. 44. С. 102–105.
8. Синиця Р. І. Сучасна проблематика традиційного народнопісенного виконавства. *Література та культура Полісся. Серія «Філологічні науки»*. 2021. № 18. С. 128–140.
9. Сінельнікова В., Сінельніков І. Деякі питання засвоєння автентичної традиції співу у міському молодіжному фольклористичному колективі. *Імідж сучасного педагога*. 2018. № 4 (187). С. 94–99.
10. Уманець О. В. Глокалізація. Соціологія права: енциклопедичний словник / уклад.: Л. М. Герасіна, Л. Ю. Панфілов, В. Л. Погрібна та ін., за ред. М. П. Требіна. Харків: Право, 2020. С. 186–188.
11. Уманець О. В. Кітч у просторі культури межі ХХ-ХХІ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 47. Т. 4. С. 60–65.
12. Шершова Т. В. Культурна пам'ять як чинник формування національної ідентичності (на матеріалах народно-пісенних практик Полтавщини): дис. ...докт. філософії: 032/ НАККіМ Київ. 2021. 241 с.
13. Шнуренко Т. В. Аматорство як основа організації народних пісенних колективів: потенціал розвитку та вкорінення у практику виконавства. *Молодий вчений*, 2021. № 1 (89). С. 299–302.

REFERENCES:

1. Drinevska, V. (2018). Emotsiine vykonannya ukrainskoi narodnoi pisni: pedahohichni ta metodychni zamitky [Emotional performance of the Ukrainian folk song: pedagogical and methodical notes]. *Culture and Contemporaneity*, 2, pp. 128–133 [in Ukrainian].
2. Kovbasyuk, A. M. (2017). Ukrainski pisennyi folklore u profesiinomu formuvanni vokalista (na prykladi Lvivskoi vocalnoi shkoly druhoi polovyny XX - pochatku XXI stolittia [Ukrainian folk songs in professional vocalist formation (using an example of Lviv vocal school of the late 20th century and the early 21st century)]. The thesis for a Candidate's degree in Art History, specialty 17.00.03. A. V. Nezhdanova Odessa National Academy of Music. Odessa.
3. Lotsman, R. (2012). Metodychno ta ukrainiznavchi zasady fakhovoi pidhotovky vykonavtsiv narodnoi pisni v umovakh suchasnoho mista [Methodical principles of professional preparation of performers of folk song in the condition of modern city]. *Scientific notes of the National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov. Series: Pedagogical and historical science*, 108, pp. 119–126.
4. Osypenko, V. (2021). Etnoestetyka ukrainskoi narodnopennoi tradytsii u vykonavskii tvorchosti spivachky Oksany Mukhy [Ethnoaesthetics of the Ukrainian folk song tradition in the performance of the singer Oksana Mukha]. *Culture of Ukraine*, 72, pp. 124–130 [in Ukrainian].
5. Pyzhianova, N. (2019). Doslidzhennia protsesu poshyenniiia Serednonaddniprianskoi vykonavskoi tradytsii hurto-voho spivu (na prykladi Okhmativskoho khoru) [Research of the process of spreading of the Middle Dnieperperforming Tradition of Group Singing (on the example of Okhmatov Choir)]. *The Ethnology Notebooks*, 6 (150), pp. 1591–1597 [in Ukrainian].

6. Radkevych, Y. (2018). Spivak yak spivavtor: oaoblyvosti reprezentatsii ukrainskoi narodnoi pisenosti u kontsertno-mystetstkomu prostori sohodennia [The singer as a co-author: the features of the representation of Ukrainian folk songs in the concert and art space of the present]. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 48, pp. 100–118 [in Ukrainian].
7. Rehesha, N., Skoptsova, O. (2021). Formuvannia navychok rezhysury vykonavskoho repertuaru u studentiv spetsializatsii «Narodnokhorove mystetstvo» [Developing of directing skills of the performing repertoire with students of folk choral art specialization]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Art*, 44, pp. 102–106 [in Ukrainian].
8. Synytsya, R. I. (2021). Suchasna problematyka tradytsiinoho narodnopisenoho vykonavstva [Modern issues of traditional song performance: ethnocultural aspect]. *Literature and Culture of Polissya. Series «Philology Research»*, №18, pp. 128–140 [in Ukrainian].
9. Sinelnikova, V., Sinelnikov S. (2018). Deiaki pytannia zasvoiennia avtentychnoi tradytsii spivu u miskomu molodizhnomu folklorystychnomu kolektyvi [Some question of development of authentic tradition of the copy in the city youth folklorist collective]. *Image of the Modern Pedagogue*, 4 (187), pp. 94–99 [in Ukrainian].
10. Umanets, O. V. (2020). Hlokalizatsiia [Glocalization]. In M. P. Trebin (Ed.). *Sotsiologhiia Prava: Entsyklopedychnyi Slovnyk* [Sociology of Law: Encyclopedic Dictionary] (pp. 186–188). Pravo [in Ukrainian].
11. Umanets, O. V. (2022). Kitch in the cultural space at the turn of XX–XXI centuries. *Topical Issues in the Humanities: Intercollegiate Collection of Scientific Papers of Young Scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University*, 47, vol. 4, pp. 60–65 [in Ukrainian].
12. Shreshova, T. (2021). Kulturna pamiat yak chynnyk formuvannia natsionalnoi identychnosti (na materialy narodno-pisennykh praktyk Poltavshyny [Cultural memory as a factor in the formation of a national identity (on the material of folk songs practices of Poltava region)]. *Doctor's thesis*. NACaAM. Kyiv [in Ukrainian].
13. Shnurenko, T. (2021). Amatorstvo yak osnova orhanizatsii narodnykh piesennykh kolektyviv: potentsial rozvytku ta vkorinennia u praktyku vykonavstva [Amateurism as a basis for the organization of folk song groups: the potential for development and rooting into the practice of performing]. *Young Scientist*, 1 (89), pp. 299–302 [in Ukrainian].

УДК 781.63(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-6>

Богдан КИСЛЯК

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хореографії та мистецтвознавства, Львівський університет імені Івана Боберського, вул. Джохара Дудаєва, 8, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0000-0002-5622-8851

Бібліографічний опис статті: Кисляк, Б. (2023). Акордеон у світовій історії виконавства. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 39–47, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-6>

АКОРДЕОН У СВІТОВІЙ ІСТОРІЇ ВИКОНАВСТВА

В даній статті розглядається світова історія виконавства на акордеоні. Метою роботи є панорамний огляд, в історико-культурному контексті, часового проміжку від кінця XIX століття до сьогодення, який охоплює всі ключові етапи становлення акордеонного виконавства, від його масового побутового поширення до академізації та виходу на професійну сцену. Ми не претендуємо на визнання наукової новизни в даній статті, проте вона має свою актуальність. Після пошуково-аналітичної роботи з літературою, нами у стислому вигляді подається концентрований матеріал, який містить важливу для популяризації акордеону інформацію, яка, до того ж, розвіює певні стереотипні думки по відношенню до даного інструменту.

При створенні статті нами було використано пошуково-аналітичний та структурно-функціональний методи дослідження матеріалу, які і становлять головну методологічну базу нашої роботи.

Висновки. В матеріалах роботи панорамно окреслені етапи розвитку акордеонного виконавства, перш за все, у Німеччині, де даний інструмент користувався та користується найбільшою популярністю. Саме в Німеччині в середині 20-х років минулого століття постає питання про необхідність створення оригінальних творів нового рівня, орієнтованих на академічну, а не масову музику того часу.

Окрім того, в статті також міститься інформація про розвиток виконавства в Італії – країні, яка є найбільшим виробником гармонік у світі, адже італійські фірми першими освоїли виробництво і внесли багато удосконалень в техніко-конструктивні характеристики акордеонів.

У роботі також міститься матеріал присвячений акордеонному виконавству на просторах США, в контексті зростання популярності даного інструменту на початку XX століття. Розкриваються особливості основних напрямів розвитку акордеону в даній країні.

Четвертою та останньою країною в контексті якої було розглянуто історію виконавства на акордеоні є Франція. Увага акцентується на тому факті, що розвиток виконавства на даному інструменті у Франції, порівняно з іншими країнами які були згадані раніше (Німеччина, Італія, США) здійснювався не так активно та швидко.

В роботі також міститься ряд відомих у кожній з країн акордеонних виконавців та композиторів, які одними з перших створювали професійні опуси для акордеону.

Ключові слова: акордеон, акордеонне виконавство, історія виконавства на акордеоні.

Bohdan KYSLYAK

Candidate of Art History, Senior Lecturer at the Department of Choreography and Art History, Lviv University named after Ivan Boberskyi, 8 Dzhokhara Dudayeva str., Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0000-0002-5622-8851

To cite this article: Kyslyak, B. (2023). Akordeon u svitoviy istoriyi vykonavstva [Accordion in the world history of performance]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 39–47, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-6>

ACCORDION IN THE WORLD HISTORY OF PERFORMANCE

This article examines the world history of accordion performance. In the historical and cultural context, the period from the end of the 19th century to the present day is analyzed, which covers all the key stages of the formation of accordion performance, from its mass household distribution to academicization and entering the professional scene.

In the materials of the work, the stages of the development of accordion performance are outlined in a panoramic view, first of all, in Germany, where this instrument was and is most popular. It was in Germany in the mid-20s of the last

century that the question arose about the need to create original works of a new level, focused on academic rather than mass music of that time.

In addition, the article also contains information about the development of performance in Italy – the country that is the largest manufacturer of accordions in the world, because Italian companies were the first to master production and made many improvements in the technical and constructive characteristics of accordions.

The work also contains material devoted to accordion performance in the USA, in the context of the growing popularity of this instrument at the beginning of the 20th century. The peculiarities of the main directions of the development of the accordion in this country are revealed, of which there are three: the use of the accordion as a solo instrument for the performance of virtuosic pieces written on the basis of dance genres; conditionally folklore direction; the appearance of the accordion among jazz performers.

The fourth and last country in the context of which the history of accordion performance was considered is France. Attention is focused on the fact that the development of performance on this instrument in France, compared to other countries that were mentioned earlier (Germany, Italy, USA), was not so active and fast.

The work also contains a number of accordion performers and composers known in each country, who were among the first to create professional accordion opuses.

Key words: accordion, accordion performance, history of accordion performance.

Постановка проблеми. Сама поява акордеону була історично обумовленою – вона стала відповіддю на зміни соціокультурного середовища в період переходу від ХІХ до ХХ століття та, конкретніше, на нові потреби побутового музикування. Саме акордеон (а не гармоніка або кнопковий акордеон) став тим інструментом, який взяв на себе роль еталона музичних уподобань для переважної частини побутової музики того часу. В контексті даного історико-культурного явища в статті панорамно розглядаються особливості акордеонного виконавства саме з кінця ХІХ століття на прикладі країн найбільш активного його розповсюдження. Таке розгорнуте звернення до витоків професійного акордеонного виконавства є досить важливим, перш за все, для самих акордеоністів. Саме цим обумовлюється **актуальність** даної статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для створення даної статті ми, перш за все, звернулись до іноземних статей та досліджень. Нами були опрацьовані роботи Г. Люка (2, 3), присвячені ситуації в музично-розважальній індустрії Німеччини 20–30 років ХХ століття. В контексті акордеонного виконавства на теренах Франції ми спираємось на праці П. Монішона (5, 6). Стосовно побутування акордеона у США було досліджено праці В. Конена (9, 10). Окрім того, нами були опрацьовані роботи присвячені загальній історії акордеону, наприклад «The Golden Age of Accordion» – «Золотий Вік акордеону» авторів Р. Флінна, Е. Девідсона, Е. Чавеса (1).

Виклад основного матеріалу. Країною, де акордеон користувався найбільшою популярністю, була і залишається Німеччина, яка стала однією з провідних у галузі розвитку та вдоско-

налення техніко-конструктивних характеристик гармонік, що прийняла акордеон як побутовий інструмент і створила йому всі умови для інтеграції в академічне виконавство.

Поява і масове поширення акордеону у Німеччині відноситься до початку ХХ століття, в країні, що не залишилася у 20–30-ті роки в стороні від загального захоплення новими танцями, акордеон настільки асоціювався з ними, що його називали не інакше як «танго-гармоніка». Наведемо одну цікаву цитату зі статті Г. Люка, присвяченої ситуації в музично-розважальній індустрії Німеччини того часу: «Якщо одна частина гармоністів була піддана впливу танцювальної та розважальної музики, то інші теж потрапили під не менш шкідливий вплив – салонна музика закінчується ХІХ століття зі своїм і незліченними «скарбами» і «характерними виробами», «діамантовими фантазіями», «ідиліями» тощо була відкрита для акордеона і викинута на ринок, іноді в абсолютно неможливих обробках... 20-ті – результат жахливий – література поставляла салонний кітч. Про іншу сторону, що грали були «оболванені» джазом і давали волю своїм поривам у вигляді потоку псевдовіртуозних фокс-інтермеццо зі схематичною «акробатикою злодіїв-квартирників...» (Luck H, 1988, с. 26).

Відкинувши ідеологічне забарвлення, природне через те, що робота була написана в 1957 році у Східній Німеччині, ми бачимо характерну для 20–30-х років картину, де акордеон – улюблений інструмент невибагливої у музичному відношенні публіки. Незабаром він починає витісняти гармоніки, концертини та бандонеони з практики побутового та колек-

тивного музикування. З початку 30-х триває процес масового створення оркестрів акордеоністів чисельністю іноді до ста людей. У той же час, акордеон стає невід'ємним учасником невеликих сільських ансамблів змішаного складу, що грали народну музику, виходять на концертну сцену солісти з репертуаром, характерним для переважної більшості акордеоністів того часу – естрадні мініатюри, віртуозні салонні п'єси.

Г. Люк пише, що з боку частини «музичної еліти» вже у 20-ті роки було багато нападів на акордеон і гармоніки: їхня цінність і значимість піддавалася сумніву, робилися спроби дискредитувати виконавців, критикувати літературу. Використання акордеону намагалися обмежити діяльністю музично-літературного товариства «Домашня і народна музика», яке займалося збиранням та пропагандою тих пісень, які були необхідні для «духу нації» – примітивних естрадних виробів. Прийнятий розподіл на художні та народні (нижчі) інструменти поширювався і на акордеон (Luck H., 1997).

Однак саме в Німеччині в середині 20-х років минулого століття постає питання про необхідність створення оригінальних творів іншого рівня, орієнтованих на академічну, а не масову музику того часу.

Велика популярність акордеону за відсутності упередженого ставлення до нього з боку багатьох композиторів стала причиною їхньої помітної уваги до створення творів для цього інструменту, починаючи з 30-х років ХХ століття.

Е. Хонер, виступивши в ролі замовника першого академічного твору для акордеона, безсумнівно дав поштовх розвитку нового напрямку, проте вважати, що лише завдяки йому воно сформувалося, як це намагаються уявити деякі німецькі дослідники, було б дещо наївно.

Зазначимо, що аналогічний процес швидкої адаптації хроматичних інструментів до репертуару діатонічних інструментів і вихід в іншу, більш професійну сферу, був характерний для всіх країн з традицією провадження на діатонічних гармоніках – України, Франції, Німеччині, Італії, у той час як в Америці, північноєвропейських або азіатських та африканських країнах, які не мали таких традицій, період адаптації акордеону у сфері побутової музичної діяльності затягнувся на кілька десятиліть, не дозволяючи йому виходити на новий рівень розвитку.

У 1927 році Ернст Хонер робить замовлення П. Хіндеміту на оригінальний твір. Хіндеміт з низки причин переадресовує його німецькому композитору Х. Герману, і той незабаром пише свій перший цикл для акордеона «7 нових п'єс». Цей рік по праву вважається роком появи «серйозної» музики для акордеона і знаменує помітний розворот у бік його поступової академізації, особливо у європейських країнах. З появою творів професійних композиторів цей інструмент поступово розкриває свої якості: багатство і рухливість нюансування, барвисту тембральну палітру, камерність, навіть вишуканість звучання, великий вибір засобів емоційного дії.

Звичайно, освоєння цих якостей – процес не одномоментний, він триває й у сьогоденні та залежить як від удосконалення техніко-конструктивних характеристик самого інструменту, так і від завдань і способів їх вираження композиторами. Проте, поява вже перших творів для акордеона Хюго Германа була безперечним «стрибком». При всій їх простоті й традиційності на погляд сьогоденного музиканта, все ж таки було в них щось, що робило їх складними для виконання і сприйняття в той час. Це «щось», звичайно, полягало не в технічних труднощах, не в складності мови, адже вона досить проста на тлі творів цих же композиторів для інших інструментів, а в незвичному для виконавців і слухачів музичною мовою класичних традицій.

Справа, швидше, у тому, що рівень освіченості як аудиторії, так і самих виконавців був дещо іншим, порівнюючи, наприклад, з піаністами або скрипалями. Він ґрунтувався на естрадно-побутовій музиці та частково на перекладах популярних на той час оперних арій і увертюр. Звичайно, виконавець і слухач зіткнулися в нових творах з відсутністю примітивних мелодійних оборотів, з більш опосередкованим і складним рядом образно-емоційних зв'язків, з незвичним способом викладення матеріалу без яскравих формально-привабливих прийомів. Це було незвично й дещо складно для сприйняття такої музики аудиторією, що виросла у сфері інших музичних уподобань та уподобань.

Цікаво, що Г. Шіттенхельм, відомий акордеоніст свого часу, лише в 1929 р., через 2 роки після появи опусу «7 нових п'єс» Х. Германа, вперше виступає з ними по радіо, зізнаючись,

що насилу освоїв ці п'єси, які «неможливо грати» (Richter G, 1990, с. 62).

Із середини 30-х років відбувається поступове визнання нового напрямку музики слухачами, а кількість німецьких композиторів, що звертаються до цього інструменту, сягає десятка, серед них Х. Герман, К. Мар, К. Резлінг, Ф. Стіг, Х. Цілхер стають провідними композиторами 30–40-х років. Згодом твори Г. Бреме, О. Герстера, Е. Кнорра, Е. Колера приносять дедалі більшу популярність «концертному» акордеону. Багато з цих творів більшою чи меншою мірою були ще не вільні від впливу, паралельно розвивається естрадно-віртуозного напрямку, але вони відрізнялися глибиною образно-психологічного ладу, а не технічними ефектами на нейтральному емоційному тлі.

Однак ще довгий час не «академічність», а «естрадність» акордеона «задавала тон» у спрямованості його використання. Це проявляється насамперед в інструментальному супроводі у більшості естрадних співаків традиційних жанрів (Х. Рот, Л. Ассія, Х. Альберс, Р. Юнг та ін.), а також у широкому поширенні акордеону в практиці аматорського музикування.

Спроби професійної організації ансамблів та оркестрів робляться вже з початку 30-х років, коли масове захоплення колективним музикуванням на акордеонах вимагало використання спеціальної нотної літератури. Попит на оригінальну музику для оркестрів був настільки великий, що практично одночасно з появою перших творів для акордеону-соло формується і оригінальна оркестрова література. Вона була орієнтована на деяку усередненість музичних смаків, на рівень технічної підготовленості виконавців при спільному музикуванні і найбільше відповідала музичним уподобанням середнього класу, представники якого і заповнювали в основному численні за складом та кількістю оркестри.

На процес становлення та розвитку виконавства на акордеоні у першій половині ХХ століття впливала й соціально-політична обстановка у Німеччині. Нацисти до кінця 1930-х років намагалися всіляко перешкоджати зусиллям акордеоністів у створенні товариств і союзів, оркестрів та ансамблів, бачучи в цьому небажану для них можливість об'єднання значних груп людей. Разом з тим, під час Другої світової війни акордеон стає найпопулярнішим

інструментом у німецьких солдатів і офіцерів, асоціюючи з образом Батьківщини. Після її закінчення та поділу Німеччини розвиток виконавства досить чітко відрізняється за територіальним принципом. У Східній Німеччині на протигагу легковій естрадності західнонімецьких творів починається етап активної академізації акордеону, що іноді мала навіть дещо штучний характер.

Однак, на сьогоднішній час і в західній, і в східній частині вже об'єднаної Німеччини акордеон, зберігаючи свої позиції як улюблений побутовий та естрадний інструмент, займає гідне місце на академічній сцені. Одним із показників високого рівня професійного виконавства можна вважати той факт, що найбільш престижні міжнародні конкурси акордеоністів, що передбачають широкий спектр категорій учасників, проходять саме в Німеччині (Клінгенталь, Троссінген). У Троссінгені вони проводяться з 1946 року, в Клінгенталі з 1964 році під назвою «Дні гармоніки», а з 1975 р. перейменованій у «Фогтландські дні музики». Питома вага акордеоністів на цьому конкурсі, на жаль, постійно знижується, що обумовлено, перш за все, суміщенням клавішників і кнопчиків в одній категорії без урахування технічних можливостей обох – інструментів. Підкреслимо, що у конкурсах, де поділ існує, такої диспропорції не спостерігається, саме певний страх виконавців-акордеоністів перед більш технічними баяністами стає головним стримуючим фактором для їхньої участі у конкурсній практиці.

Важливим показником академічного статусу акордеону в Німеччині є і факт проведення численних методичних читань, конференцій, симпозіумів, що відбуваються як у рамках конкурсів, так і самостійно. Тяжіння до систематизації накопиченого обсягу знань проявляється у великій кількості робіт з історії гармонік та акордеонів у Німеччині. Ракурс розгляду в них не обмежується лише оглядом літератури або відстеженням розвитку техніко-конструктивних характеристик, але поширюється і на область функціонування акордеону, і на історію вдосконалення методики. Така увага до історії професіоналізації виконавства також безсумнівно свідчить про значну активність академічного спрямування в Німеччині на сьогодні.

Ще однією країною, яка відіграє важливу роль для виконавства на акордеоні – Італія, де

на теперішній час зосереджені найкращі фірми-виробники всіх видів гармонік. Окрім того цікавим є й процес становлення виконавського мистецтва акордеоністів ХХ століття в Італії.

З кінця ХІХ століття і до сьогодні саме Італія є найбільшим виробником гармонік у світі, а італійські фірми першими освоїли виробництво і внесли багато удосконалень в техніко-конструктивні характеристики акордеонів. Дуже закономірним було широке поширення піано-акордеону на Апеннінському півострові вже з початку ХХ століття. Крім того, вихідці з Італії, які у великій кількості заповнили північно-американський континент на початку ХХ століття, пропагували цей новий інструмент за межами Європи.

Той факт, що акордеон в Італії в першій половині ХХ століття все ж таки значно поступався діатонічним гармонікам лідерство в середовищі побутових виконавців, дуже дивовижний. На наш погляд, саме швидке освоєння передових технологій у виробництві та, як наслідок, висока якість інструментів, послужили стримуючим фактором для широкого поширення акордеону. Переваги інструментів визначали і їхню велику вартість, роблячи недоступними за ціною рядового споживача (дана тенденція зберігається й до сьогодні). А головне, звукові характеристики та розширення технічних можливостей швидко виділили хроматичні акордеони з середовища своїх більш простих діатонічних побратимів, вимагаючи від музикантів професійного рівня володіння інструментом.

Італія стає Батьківщиною віртуозного спрямування у виконавстві на акордеоні, яке незабаром розвивинеться в Америці, а потім і в сусідніх з Італією європейських країнах. В Італії досить швидко відбувається поділ на побутову та професійну сферу виконавства, проте орієнтація на зовнішню ефектність, яскравість, віртуозність виступу акордеоністів ще довго була домінуючою, що безсумнівно позначилося на темпах і рівні освоєння академічного спрямування.

Згадаймо найвідоміших представників віртуозно-естрадного напрямку: Вольмера Бельтрамі, а трохи раніше – Г. Маркосіньорі, С. Джезуальдо, А. Вольпі. Не меншим було тяжіння цього стилю і з боку композиторів, таких як Ф. Альфано, Б. Бетінеллі, Е. Касагранде, Л. Лівіабеллу, Ф. Фугаззу, Л. Фанчеллі, Е. Етторе та ін. Характерним до сьогодні момен-

том є також відсутність чіткої диференціації між кнопковим і клавішним інструментами за спрямованістю їх використання – обидві модифікації часто зустрічаються і в естрадному, і в академічному виконавстві.

Міжнародні конкурси, щорічно проводяться в Кастельфідардо та інших містах Італії та найвища якість вироблених в Італії інструментів, орієнтованих саме на академічне виконавство, все ж таки свідчать про те, що Італія – країна з традиціями, що склалися як гри на акордеоні, так і до нього як до професійного інструменту. Ці факти дозволяють сподіватися на подальше вдосконалення виконавської майстерності італійських акордеоністів, попередники яких стали основоположниками естрадно-віртуозного напрямку.

Ще однією країною, де акордеон набуває найбільшої популярності в 10–20-ті роки ХХ століття стає США. Традиції виконавства на діатонічних гармоніках тут були дуже слабкі і обмежені, на них грали переважно вихідці з Франції, жителі штату Луїзіана. У решті англо-мовних штатів саме акордеон стає першим і найпопулярнішим язичковим інструментом завдяки італійським емігрантам, які у великій кількості з'явилися в Сан-Франциско, Нью-Йорку, Чикаго та інших містах США, а також Канади.

Італійці, які до кінця ХІХ століття добре освоїли виробництво акордеонів у себе на Батьківщині, у пошуках нових ринків збуту з'являються в Америці і саме тут знаходять найбільш благодатний ґрунт для розвитку виробництва. Лише у Сан-Франциско на початку століття діяло 8 фабрик з виробництва гармонік та акордеонів, і всі вони були італійськими. В італійських кварталах майже в кожному будинку звучав акордеон. Число людей, які тією чи іншою мірою володіли грою на акордеоні, зростало з кожним днем. Щорічно проведені з 1916 р. пікніки клубів акордеоністів збирали безліч професіоналів, любителів і слухачів.

На початковому етапі для американських акордеоністів була більш характерна опора на побутові танцювальні жанри (такі як полька, марш, вальс, танго), але саме з їхньої подачі акордеон швидко стає звичним інструментом і в оркестровому музикуванні, і так званому комерційному джазі, і в ряді фольклорно-естрадних напрямків, і навіть в класичній галузі виконавства. Популярність акордеоністів-віртуозів до середини століття в Америці була

настільки висока, що кількість учнів у кожного викладача збільшувалася з кожним днем і доходила до ста і більше людей

Такі виконавці як П'єтро Фросіні, П'єтро і Гуідо Дейро, Гарі Піатанезі, Ден, Філ Боудіні та багато інших стали членами першого у світі Клубу акордеоністів, створеного в 1916 році в Сан-Франциско. (Численні фотографії цього періоду, опубліковані в «The Golden Age of The Accordion» (Flynn R., Davidson E., Chavez E., 1992), дозволяють говорити про значну перевагу інструментів з правої клавіатурою органно-фортепіаніного типу, або з комбінованою правою клавіатурою).

Першим і основним із існуючих на сьогоднішній день напрямів розвитку акордеону в цій країні було і залишається використання його як сольного інструменту для виконання віртуозних п'єс, написаних на основі танцювальних жанрів. Практично всі виконавці-солісти першої половини ХХ століття пропонували слухачам типовий набір – оригінальні віртуозні п'єси (інтермеццо, фантазії, експромти), танцювальні твори, переклади класичного репертуару, що мали успіх завдяки своїй зовнішній яскравості та ефектності. (Назвемо лише кількох виконавців: П. Фросіні, Ч. Каміллері, М. Флорен, Ф. Янкович, Д. Контіно).

Другий напрямок, який умовно можна назвати фольклорним, бере свій початок в Америці декількома роками пізніше масового поширення акордеону як естрадного інструменту. За словами В. Конена, в 20-ті роки типовими для Заходу настроями були відчуття краху ідеалів і духовної спустошеності, прагнення до наживи та розваг. «Ніхто не хотів думати. Всі прагнули забутись» (Конен В, 1977). Лише пізніше, пройшовши етап природної популяризації у побутовому музикуванні, акордеон у його фольклорному оформленні починає виходити на концертну сцену з середини ХХ століття і не втрачає своєї актуальності для слухачів у наші дні. Загальноживаним і навіть традиційним стало використання акордеону в ансамблях фольклорного напрямку, що відтворюють улюблені мелодії американських німців, французів, креолів, слов'ян, кельтів, вихідців з латиноамериканських країн (polkas, sajun music, zydeco, country dance, conjuntos, тощо).

Третім напрямом була поява акордеону в середовищі джазових виконавців, але тут

процес адаптації до нового звукового матеріалу мав певні труднощі. Спочатку джазові колективи не приймали акордеон як інструмент, лише приблизно через два десятиліття інструмент, завезений в Америку італійцями, які завжди перебували в певній опозиції до корінного населення, стає настільки популярним, що поступово проникає і в сферу професійного джазового виконавства.

У 20–30-ті роки минулого століття акордеон часто використовувався лише в комерційному джазі, в естраді Тін-Пен-Еллі¹. Блюзи, що мали в перше десятиліття ХХ століття в Америці великий успіх, значною мірою змінили вигляд популярної музики і привели до широкого поширення sweet-music – пісенного джазового стилю, безпосередньо пов'язаного з практикою широко поширених оркестрів, що виступали в респектабельних дансинг-холах та готелях з репертуаром сентиментального, чуттєво-екзальтованого чи елегічного, іноді романтично-піднесеного характеру.

Аранжувальники комерційного джазу 20-х років протягом деякого часу намагалися, перш за все, під впливом П. Уайтмена, перетворити джаз-бенд на особливий різновид естрадного оркестру. Слідуючи цим шляхом, вони настільки переважили джазову музичну мову того часу чужою і йому елементами, що в кінцевому рахунку створювана музика майже повністю втратила подібність з джазом. Це була ера так званого симфонічного джазу. В оркестр додатково вводилося безліч різних інструментів (челеста, гобой, дзвін, ксилофони, віброфони, гавайські гітари, фаготи, флейти, валторни, струнні), у тому числі акордеони. Sweet-оркестри запрошувалися для участі в естрадно-розважальних програмах (шоу, ревью, вар'єте і т.п.), у театральних постановках, у зйомках музичних фільмів.

З середини ХХ століття ставлення до акордеона з боку джазових музикантів дещо змінилося, чому сприяли вдалі досвіди у цій галузі кількох видатних акордеоністів, таких як Арт Ван Дамм, Леон Саш, Еліс Холл, Франк Марокко, Б. Хьюгс та ін. Виконавці, які вибрали для себе кар'єру джазових музикантів, представляли акордеон як інструмент, придатний для виконання не тільки розважальної музики, але і більш серйозного джазового матеріалу.

¹ Тін-Пен-Еллі (Tin Pen Alley) – збірна назва американської комерційної музичної індустрії.

Період 40–60-х років характеризується помітним захопленням ансамблевою грою серед акордеонистів, що знаходить свій відбиток й у джазових складах. Тріо, квартети, квінтети, що виконували сучасні композиції, були дуже поширені і популярні приблизно до 70-х рр., коли ера рок-н-ролу, що настала, потіснила джаз на концертній сцені. Проте джазове виконавство на акордеоні в Америці не занепало – переживши пік популярності, воно піднялося на якісно інший рівень². Джазове середовище завдяки луїзіанським креолам, які освоїли акордеон замість примітивних німецьких гармонік. І все ж таки, на нашу думку, не можна сказати, що на сьогоднішній день американські акордеоністи можуть запропонувати дійсно висококласний звуковий матеріал, що прямо залежить, від розвитку академічного виконавства, що не дає можливості вийти на новий виток удосконалення.

Найпрофесійніший напрямок розвитку акордеону – як академічний інструмент, завжди мав в Америці підлегле становище. Причини «прохолодного» ставлення до акордеону як «серйозного» інструменту слід, очевидно, шукати у значній популярності інших напрямків, що сформували певні стереотипи слухацьких очікувань, і у відсутності цілеспрямованих зусиль з пропаганди класичного акордеону з боку самих виконавців.

Переживши пік популярності в 40–60-ті рр. ХХ століття, академічне виконавство відійшло у тінь естрадного і фольклорного напрямів, на наш погляд через те, що саме в роки широкого поширення акордеону не була сформована мережа навчальних закладів, що не залежать безпосередньо від кон'юнктури одноденного ринкового попиту. Академічне виконавство на акордеоні в США на сьогоднішній день розвинене недостатньо і лише умовно може бути віднесене до його спільного русла. Можна назвати лише кількох викладачів, які ведуть активну роботу в цьому на управлінні: Джоан Соммерс, Роберт Девайн, Деніел Біндер, Девід Ліндсей, Роберт Екович.

Окремим пунктом можна назвати пошуки деяких акордеоністів у сфері сучасної музики, так званої ними вангардом. Американський

варіант авангардної музики для акордеону відрізняється яскраво вираженим тяжінням до зовнішньої ефектності та полістилістичного змішання умовно серйозної та легкої музики, всупереч загальної тенденції інтелектуалізації цього напрямку в інших країнах.

Роблячи висновки про ступінь поширеності акордеону в Америці на сучасному етапі, можна стверджувати, що популярність його стабільно висока, підтвердженням чому є і значна кількість різноманітних асоціацій, клубів, спілок акордеоністів, і велика увага до літератури для акордеону з боку видавців, і наявність цілого ряду композиторів, що пишуть для цього інструменту, і широке коло любителів та професіоналів, що ведуть активну концертну та пропагандистську діяльність. Все це свідчить про те, що середовище побутування акордеону, багато в чому відособившись від європейської та азіатської, має одну спільну з нею межу – проникнення інструменту в різні сфери музичної діяльності – від побутової до академічної, які, нехай і опосередковано, але все ж таки досить тісно пов'язані один з одним.

В контексті теми нашої статті слід окреслити й історію виконавства на акордеоні у Франції. В даній країні позиції діатонічних гармонік і їх виробників у ХІХ столітті були дуже сильні тільки до революції 1870 року, також із задоволенням приймає акордеон у його естрадно-розважальній ролі з початку ХХ століття. Аналогічно у Франції процес академізації виконавства в ХХ столітті був пов'язаний в основному з кнопковим акордеоном, а клавішний інструмент протягом усього століття асоціювався насамперед з масовою музикою. Цьому багато в чому сприяло широке поширення ансамблів-мюзет починаючи з 1910-х років, до складу яких незабаром замість гармоніки або фісгармоні стали включати акордеон (частіше клавішний)³. У 30–50-ті роки такі виконавці як Ш. Пегурі, Е. Ваше, Д. Базил, Г. Візор, А. Астьє та інші приносять йому фантастичну популярність, забезпечивши найширше поширення по всьому світу в другій половині ХХ століття. На сьогоднішній день, зберігаючи свою національну приналежність, мюзет інтегрувався в репер-

² Наприклад, квінтет Арта Ван Дамма (Аускерн Л., 2015) за оцінками кількох джазових журналів входив понад 10 років у крашу десятку джазових інструментальних груп США, а з 1976 по 1980 роки журналом "Contemporary Keyboard" Ван Дамм був названий найкращим джазовим акордеоністом Америки.

³ Виконання п'єс у стилі «мюзет», однією з характерних особливостей якого є використання регістру з максимально можливим «розливом» (два 8' голоси – нижче і вище основного звуку) призводить до того, що з'являються спеціальні інструменти, а також регістри в звичайних інструментах, так звані «мюзет».

туар акордеоністів усіх країн (хоча традиційно наймайстернішими майстрами в ньому залишаються французи).

Дуже характерним для Франції є і використання акордеону у супроводі виступів шансоньє (Е. Піаф, Д. Дассен, Ів Монтан, М. Матьє та ін.). Мистецтво шансон у середині століття настільки тісно стикалося з мюзетом, що важко часом визначити, які риси є визначальними – вальсова танцювальність інструментального мюзету або камерна душевність вокального крунінгу (згадаймо хоча б Едіт Піаф з її «L'accordeoniste»).

Однак, не можна сказати, що перша половина ХХ століття пройшла винятково під ажурну в'язь химерної та трохи манерної мелодики мюзетів. П. Монішон пише, що П. Сев, Н. Декорнуа та інші виконавці вже у 20-ті роки намагалися представити кнопковий акордеон як академічний інструмент, виконуючи твори Вагнера, Бетховена, Верді, Вебера, Моцарта. Але, на думку французького дослідника, їм не вистачало виконавської культури, і, як наслідок, вони не могли знайти визнання у слухачів (Macerollo J., 1980). Бажання вирватися за рамки вальсуючих ритмів мюзету знаходить свій логічний дозвіл у 1948 році, коли музична асоціація «Греньє-Ешенбах» замовляє модель з ідентичними кнопковими клавіатурами, назвавши її класичний акордеон або гармонеон. З 1950 року, коли цей інструмент був представлений широкому загалу Монікою Лекок і Шарлем Топеном, починається етап активної академізації кнопок акордеону. Відзначимо, що значний внесок у становлення цієї галузі виконавства зробив відомий французький виконавець і композитор Ален Аббот.

Вже у 1935 році у Парижі була утворена АІА (Association Internationale des Accordéonistes), яка була реорганізована у 1948 році у Лозанні (Швейцарія) у СІА (Confédération Internationale des Accordéonistes) на основі домовленості між товариствами акордеоністів різних країн⁴.

Різно зрослий у середині століття рівень виконавства на кнопкових акордеонах і введення їх як спеціальної дисципліни до вищих

навчальних закладів відсунули акордеон на другий план щодо професіоналізації, залишивши йому вже звичну сферу так званої легкої музичної естради. Це зовсім не означає повного невизнання акордеона як академічного інструменту, проте класичний напрямок займає у Франції підпорядковане проти естрадним місце. Інша справа, що і сама стильова орієнтація класичних акордеоністів у Франції завжди відрізнялася деякою естрадизованістю, чому також, на наш погляд, сприяла найширша популярність мюзету. Це виявилось насамперед у жанровій та стилістичній поверховості багатьох творів, що відносяться французами до пласта серйозної музики для акордеону (А. Аббот – найяскравіший представник цього напрямку).

Крім того, йде подальший розвиток традиційного мюзету. На сцені з'являється Річард Галліано – кнопковий акордеоніст, який виступає в ансамблі з кларнетистом Г. Мірабасом, а пізніше – з універсалістом М. Порталом. Галліано ускладнює мюзет сучасними гармоніями, джазовими ритмами та мелодійними обротами, руйнує симетричну структуру А-В-А, привносить у традиційний танцювальний жанр риси яскравої концертності та імпровізаційності.

В цілому, за нашими висновками, можна стверджувати, що Франція, яка на початку століття пережила період популярності клавішного акордеону, практично позбавляє його права на повноцінне професійне існування в даний час, що пов'язано з впровадженням кнопкових інструментів у традиційні для інших країн сфери побутування акордеону, а також із значною поширеністю інших видів гармонік – насамперед бандонеону. Це, швидше за все, обумовлено найвищою популярністю А. П'яццолли, у середині 50-х років ХХ століття, який навчався у М. Буланже у Парижі, та певний час жив у Франції (70-ті роки ХХ століття).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Як стає зрозуміло з матеріалів роботи, мистецтво виконавства на акордеоні має досить вагоме історичне підґрунтя та широке географічне розповсюдження, що спростовує стереотипні уявлення про недостатню популярність даного інструменту. Панорамне звернення до витоків акордеонного виконавства та його масової популяризації здатне дати імпульс до подальших, більш глибоких та вузькотематич-

⁴ СІА регулярно проводить конгреси та конкурси Coupe Mondiale (Кубок світу), які проходили в багатьох країнах, включаючи Австрію, Бельгію, Канаду, Чехословаччину, Данію, Фінляндію, Францію, Великобританію, Голландію, Італію, Мальту, Нову Зеландію, Польщу, Словаччину, Швецію, Швейцарію, США, Венесуелу. СІА є членом International Music Council (IMC-Unesco). В даний час секретаріат СІА знаходиться в Австрії.

них досліджень, що, попередньо, може стосуватись певного періоду розвитку виконавства на акордеоні або його побутування у конкретній з наведених країн чи інших. Також подальші дослідження можуть базуватись на особливостях гри певного виконавця, тощо.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Flynn R., Davidson E., Chavez E. *The Golden Age of Accordion*. Chicago, 1992. 361 p.
2. Luck H. *Ausgewaher Fragen der Spieltechnik des Akkordeons*. Leipzig, 1988.
3. Luck H. *Die Balginstrumente. Ihre historishe Entwicklung bis 1945*. Leipzig, 1997.
4. Macerollo J. *Accordion Resource Manual*. Joseph Macerollo. Willowdaie, 1980.
5. Monichon P. *L'accordéon*. Suisse, 1985.
6. Monichon P. *Petite Historie de L'accordéon*. Paris, 1958.
7. Richter G. *Akkordeon: Handbuch für Musiker und Instrumentenbauer*. Leipzig, 1990.
8. Аускерн Л. *Art Van Damme – Squeezing Art & Tender Flutes* [Електронний ресурс] URL: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=4274> (дата звернення : 13.02.2023).
9. Конен В. *Шляхи амереканської музики*. Україна : Музичний збірник композиторів, 1977. 466 с.
10. Конен В. *Народження джазу*. Україна: Музичний збірник композиторів, 1984. 312 с.

REFERENCES:

1. Flynn R., Davidson E., Chavez E. (1992) *The Golden Age of Accordion [Zoloty vik akordeonu]*. Chicago [in English].
2. Luck H. (1988) *Ausgewaher Fragen der Spieltechnik des Akkordeons [Vybrani pytannya tekhniky hry na akordeoni]*. Leipzig [in German].
3. Luck H. (1997) *Die Balginstrumente. Ihre historishe Entwicklung bis 1945. [Instrumenty mikhy. Yikh istorychnyy rozvytok do 1945 roku]*. Leipzig [in German].
4. Macerollo J. (1980) *Accordion Resource Manual [Dovidnyk z akordeonu]*. Willowdaie [in English].
5. Monichon P. (1985) *L'accordéon [Akordeon]*. Suisse [in French].
6. Monichon P. (1958) *Petite Historie de L'accordéon [Trokhy istoriyi akordeonu]*. Paris [in French].
7. Richter G. (1990) *Akkordeon: Handbuch für Musiker und Instrumentenbauer [Akordeon: Posibnyk dlya muzykantiv ta instrumentalistiv]*. Leipzig.
8. Аускерн Л. (2015) *Art Van Damme – Squeezing Art & Tender Flutes* [online] Available at: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=4274> [Accessed 13 February 2023].
9. Konen V. (1977) *Shlyakhy amerikanskoy muzyki [American music paths]*. Ukraine : Muzychnyy zbirnyk kompozytoriv [in Ukraine].
10. Konen V. (1984) *Narodzhennya dzhaza [Birth of Jazz]*. Ukraine : Muzychnyy zbirnyk kompozytoriv [in Ukraine].

УДК 378.14.015.62:792.8

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-7>

Микола ЛЕВЧЕНКО

кандидат педагогічних наук, доцент, заслужений працівник культури України, професор кафедри культурології, декан факультету культури і мистецтва, Херсонський державний університет, вул. Університетська, 27, м. Херсон, Україна, 73003

ORCID: 0000-0002-4069-1729

Наталя ТЕРЕШЕНКО

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри хореографічного мистецтва, Херсонський державний університет, вул. Університетська, 27, м. Херсон, Україна, 73003

ORCID: 0000-0001-7851-0068

Алла РЕХЛІЦЬКА

доцент, заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографічного мистецтва, Херсонський державний університет, вул. Університетська, 27, м. Херсон, Україна, 73003

ORCID: 0000-0001-5320-4312

Бібліографічний опис статті: Левченко, М., Терешенко, Н., Рехліцька, А. (2023). Інноваційні методики викладання сучасного хореографічного мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 48–55, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-7>

ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті полягає в тому, щоб узагальнити та представити особливості застосування інноваційних методик викладання сучасного хореографічного мистецтва у ЗВО задля забезпечення подальшого успішного працевлаштування майбутніх фахівців. Методологія. У дослідженні було використано загальнонаукові (узагальнення, порівняння, індукція і дедукція) та емпірико-теоретичні методи (аналіз, синтез). Використання системно-структурного аналізу дало можливість розмежувати основні особливості застосування інноваційних методик викладання сучасного хореографічного мистецтва. Новизна. Наукова новизна одержаних результатів в статті зумовлена вирішенням важливого наукового завдання, яке полягає у напрацюванні теоретичних положень та практичних рекомендацій щодо аналізу особливостей застосування інноваційних методик викладання сучасного хореографічного мистецтва. У статті одержали подальший розвиток дослідження щодо впровадження інноваційних методик у ЗВО для викладання сучасного хореографічного мистецтва. Висновки. На основі проведеного дослідження встановлено, що інноваційний підхід у викладанні сучасного хореографічного мистецтва полягає в сучасному моделюванні, організації нестандартних лекційно-практичних, семінарських занять; розробці нової системи контролю оцінки знань; індивідуалізації засобів навчання; застосуванні комп'ютерних, мультимедійних технологій; навчально-методичної продукції нового покоління. Встановлено, що методи хореографічної підготовки студентів-хореографів є системними об'єктами, які об'єднують низку взаємопов'язаних дій викладача й студентів-хореографів, які скеровані на виконання освітньої, розвивальної, виховної і контрольної функцій. Визначено, що до основних інноваційних методів та прийомів, які застосовуються в процесі викладання сучасного хореографічного мистецтва належать демонстраційно-образні (наочні) методи, словесні методи, художньо-творчі (практичні) методи, інтерактивні методи та прийоми хореографічної підготовки. Встановлено, що художньо-педагогічні технології для професійної підготовки студентів хореографів слабо вбудовані в практику викладання в навчальних закладах, тому меншою мірою застосовуються у навчальному процесі.

Ключові слова: сучасне хореографічне мистецтво, майбутній хореограф, інноваційні методики, викладання.

Mykola LEVCHENKO

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Honored Worker of Culture of Ukraine, Professor of the Department of Cultural Studies, Dean of the Faculty of Culture and Arts, Kherson State University, 27 Universytetska str., Kherson, Ukraine, 73003

ORCID: 0000-0002-4069-1729

Natalia TERESHENKO

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Choreography Art, Kherson State University, 27 Universytetska str., Kherson, Ukraine, 73003

ORCID: 0000-0001-7851-0068

Alla REKHLITSKA

Associate Professor, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreographic Art, Kherson State University, 27 Universytetska str., Kherson, Ukraine, 73003

ORCID: 0000-0001-5320-4312

To cite this article: Levchenko, M., Tereshenko, N., Rekhlytska, A. (2023). Innovatsiini metodyky vykladannia suchasnoho khoreorafichnoho mystetstva [Innovative methods of teaching modern choreographic art]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 48–55, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-7>

INNOVATIVE METHODS OF TEACHING MODERN CHOREOGRAPHIC ART

The purpose of the research is to summarize and present the features of the application of innovative methods of teaching modern choreographic art in higher education institutions in order to ensure the further successful employment of future specialists. Methodology. The research used general scientific (generalization, comparison, induction and deduction) and empirical-theoretical methods (analysis, synthesis). The use of system-structural analysis made it possible to distinguish the main features of the application of innovative methods of teaching modern choreographic art. Novelty. The scientific novelty of the results obtained in the article is due to the solution of an important scientific task, which consists in the development of theoretical provisions and practical recommendations regarding the analysis of the features of the application of innovative methods of teaching modern choreographic art. The article further developed the research on the implementation of innovative methods in higher education institutions for teaching modern choreographic art. Conclusions. On the basis of the conducted research, it was established that an innovative approach in teaching modern choreographic art consists in modern modeling, organization of non-standard lecture-practical, seminar classes; development of a new knowledge evaluation control system; individualization of teaching aids; application of computer and multimedia technologies; educational and methodical products of a new generation. It was established that the methods of choreographic training of student choreographers are system objects that combine a number of interrelated actions of the teacher and student choreographers, which are directed to the performance of educational, developmental, educational and control functions. It was determined that the main innovative methods and techniques used in the process of teaching modern choreographic art include demonstration-image (visual) methods, verbal methods, artistic-creative (practical) methods, interactive methods and techniques of choreographic training. It was established that artistic and pedagogical technologies for the professional training of student choreographers are poorly integrated into the practice of teaching in educational institutions, therefore they are used to a lesser extent in the educational process.

Key words: *modern choreographic art, future choreographer, innovative methods, teaching.*

Постановка проблеми у загальному вигляді. XXI століття пов'язане з активним розвитком комп'ютерних технологій, що дозволяє значно розширити шляхи отримання та обробки інформації. Високотехнологічне інформаційне освітнє середовище вимагає пошуку нових підходів та принципово нових систем навчання у закладах вищої освіти, у зв'язку з розвитком цифрової епохи. Інновації в хореографічному мистецтві на сучасному етапі пов'язані із застосуванням хореографічних комп'ютерних технологій, які є ефективними інноваційними засобами підвищення якості викладання сучасного хореографічного мистецтва на всіх рівнях навчального процесу.

Сьогодні у сфері освіти активно впроваджуються інноваційні методики викладання, які з'явилися у відповідь на зміни соціально-економічних умов та процесів, що виникли з переходом до ринкової економіки. Нові способи опрацювання та представлення глядачам творів хореографічного мистецтва в умовах діджиталізації, нестабільності запитів і вимог на ринку праці та інших факторів підвищують актуальність проблеми дослідження інноваційних методик викладання сучасного хореографічного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тематику дослідження інноваційних методик викладання сучасного хореографічного

мистецтва у ЗВО досліджує незначна кількість науковців. Зокрема, наукові праці А. В. Ветринської, Л. А. Калініна, О. В. Орлова, О. О. Каролопа, Ю. В. Якуба, І. Дичківської, О. Лисенка, І. Ткаченка, О. Енської, присвячені аналізу деяких аспектів застосування інноваційних технологій та методик при підготовці професійних хореографів сучасного танцю. Проте, незважаючи на велику кількість оригінальних та змістових праць як зарубіжних, так і вітчизняних вчених з досліджуваної проблематики, варто зазначити, що практично відсутні дослідження, присвячені проблемам аналізу інноваційних методик викладання сучасного хореографічного мистецтва.

Мета статті. Метою роботи є дослідження інноваційних методик викладання сучасного хореографічного мистецтва у ЗВО задля забезпечення подальшого успішного працевлаштування майбутніх фахівців. Для досягнення мети визначено такі завдання: проаналізувати основні інноваційні методики викладання сучасного хореографічного мистецтва у ЗВО; дослідити, які навички здобувають майбутні хореографи в результаті професійної підготовки. При проведенні дослідження були використані загальнонаукові й спеціальні методи дослідження, зокрема аналіз і синтез, порівняння, узагальнення, системно-структурний аналіз.

Виклад основного матеріалу. Кожна професія передбачає певну базу знань, умінь і навичок, без яких неможливо вважати себе фахівцем в обраній галузі, і творчі професії в цьому сенсі не є винятком. Хореографічне мистецтво в даний час є інструментом суспільного фізичного і духовного виховання, де образ танцю є однією з форм відображення дійсності і має об'єктивне пізнавальне і виховне значення. Беручи участь у творчому процесі, створюючи танцювальні вистави, хореограф здійснює вплив через хореографічне мистецтво, на емоційну культуру та естетичне виховання суспільства в цілому.

У хореографічному мистецтві використання нових прогресивних технологій передбачає їх застосування у всіх видах діяльності, а саме при підготовці та створенні творчих проєктів. Розвинути природні задатки студента, дати йому необхідні знання та вміння – одна з головних цілей підготовки спеціалістів сучасного хореографічного мистецтва. Розвиток сучасних технологій вимагає впровадження нових підходів до навчання, які б забезпечували розвиток

комунікативних, творчих і професійних знань (Durдона, 2022).

Професійна хореографічна освіта складається з міцної теоретичної бази знань, широкого спектра практичних умінь та навичок. До комплексної системи підготовки майбутніх фахівців входять освітні курси, які скеровані на формування основних спеціальних якостей, необхідних для ефективно педагогічної, балетмейстерської та виконавської діяльності. Сучасне хореографічне навчання скероване на створення універсальних фахівців, що володіють диференційованою хореографічною лексикою. З цією метою до основних профільних дисциплін включено «Класичний танець», «Народно-сценічний танець», «Бальний танець» та «Сучасний танець», окрім дисциплін з диференційованою стилістичною хореографічною лексикою, програма містить «Історію хореографічного мистецтва», «Мистецтво балетмейстера», а також «Методику роботи з дитячим хореографічним колективом». Також, у ЗВО формуються нові спецкурси, як-от «Арттерапія» (допомагає зняти психічні бар'єри у навчанні, сприяє піднесенню та розкриттю творчого потенціалу здобувача освіти) та «Імпровізація» (спонукає здобувача освіти до творчої діяльності та активізує його творчі здібності) (Ветринська, 2017).

Рекомендується теорію та практичну частину викладання сучасного хореографічного мистецтва у ЗВО, тобто процесну роботу, викладати одночасно, що надасть змогу здобувачам освіти краще розуміти культурні форми та тексти, що вивчаються (Caribbean Examinations Council, 2010). Використання інтерактивних технологій і систем в процесі викладання сучасного хореографічного мистецтва, дозволяють візуалізувати теоретичний матеріал і продемонструвати його здобувачам освіти, що робить процес навчання легшим і цікавішим. У цьому випадку студенти можуть відразу тренуватися та вдосконалювати свої практичні навички, що здійснює позитивний вплив на ефективність хореографічної підготовки (UNESCO, 2014).

Інноваційний підхід у викладанні сучасного хореографічного мистецтва полягає в сучасному моделюванні, організації нестандартних лекційно-практичних, семінарських занять; розробці нової системи контролю оцінки знань; індивідуалізації засобів навчання; застосуванні комп'ютерних, мультимедійних технологій; навчально-методичної продукції нового поко-

ління (Каролоп, 2020). Художньо-педагогічні технології для професійної підготовки студентів хореографів досить слабко вбудовані в практику викладання в навчальних закладах, тому меншою мірою застосовуються у навчальному процесі (Lau, Grieshaber, 2018).

Для полегшення досягнення студентами-хореографами цілей навчального плану рекомендується застосування наступних заходів, які викладачі інтегрували у дистанційний формат: відвідування конференцій, фестивалів, танцювальних концертів; відвідування театральних й кіно просторів та вистав; реалізація семінарів практикуючих в сфері кіно, театру та культури; виїзні екскурсії до культурних заходів; студентські обміни; співпраця викладачів; активна участь в університетських заходах, громадських клубах та культурних організаціях (Caribbean Examinations Council, 2010).

Особливість методів хореографічної підготовки полягає у тому, що вони одночасно є інструментом діяльності викладача і способом оволодіння спеціальними знаннями, вміннями та навичками студентів-хореографів. Пропонуємо під цими методами розуміти упорядковані засоби взаємопов'язаної діяльності викладача й студентів, які скеровані на розв'язання художньо-навчальних і художньо-виховних завдань у галузі сучасного хореографічного мистецтва. Отже, методи хореографічної підготовки студентів-хореографів є системними об'єктами, які об'єднують низку взаємопов'язаних дій викладача й студентів-хореографів, які скеровані на виконання освітньої, розвивальної, виховної і контрольної функцій. На рисунку 1 відображено основні методи та методики, які застосовуються в процесі викладання сучасного хореографічного мистецтва (Якуба, 2020).

У процесі викладання сучасного хореографічного мистецтва ці методи доповнюються і конкретизуються іншими методами і прийомами в залежності від поставленої мети. Впровадження інноваційних методик і засобів мультимедіа у процес хореографічної підготовки здобувачів освіти сприяє розширенню можливостей наочності. Саме цим засобам відводиться основна задача забезпечення ефективної підтримки творчих форм діяльності студентів-хореографів та укріплення їх знань і умінь на практичних заняттях. Опанування студентами-хореографами засобів мультимедіа у процесі

хореографічної підготовки сприяє розширенню кругозору у галузі сучасного хореографічного мистецтва, підвищенню загальної хореографічної культури та професіоналізму.

Застосування на лекційних та практичних заняттях відео матеріалів хореографічного мистецтва надають змогу студентам-хореографам розвивати елементарні розумові операції художнього мислення (аналіз, порівняння, співставлення), розбиратися у особистих почуттях, які з'явилися від перегляду, проявляти емоційні реакції при сприйманні художніх, хореографічних образів, відчувати їх настрої, стани, брати участь в обговорюванні і висловлювати оригінальні ідеї, а також ділитися своїми враженнями з викладачем, одногрупниками, слухати їх точку зору і можливо починати бачити те, чого раніше не бачили, розуміти те, чого раніше не розуміли чи розуміли не так, як розуміють інші (Якуба, 2020).

У процесі професійної підготовки студентів-хореографів викладачі застосовують професійно-спрямовані інтерактивні ігрові методи, а саме: дидактичні, ділові, ситуативно-рольові, навчальні та імітаційні ігри, методи театралізації та інсценування, творчі презентації, елементи тренінгів, інтелектуальні розминки, робота в парах та мікро-групах, проектний метод, метод ситуаційного навчання (case-метод), індивідуальні завдання тощо (Калініна, Орлова, 2018). У цьому контексті особливої уваги заслуговує проектний метод, який визначається високим рівнем самостійності, ініціативності студентів-хореографів, їх пізнавальної мотивації, міжпредметної інтеграції знань, вмінь та навичок критичного мислення, набуття ними досвіду дослідницької творчої діяльності у галузі сучасного хореографічного мистецтва в процесі групової взаємодії (Якуба, 2020).

Використовуючи інформаційні технології як інструмент проєктної діяльності, можна досягти великих творчих результатів у навчанні. Важливо пам'ятати, що візуальне відображення за допомогою комп'ютерних технологій використовується як один із інструментів розкриття теми, тому сильні емоційні тексти, зображення, малюнки потрібно використовувати свідомо, щоб розставити окремі акценти та надати значенню ключовим моментам (Durdona, 2022).

У процесі професійної підготовки студентів-хореографів особливої уваги потребує

Демонстраційно-образні (наочні) методи	<ol style="list-style-type: none"> 1. Метод показу (первинне сприйняття естетичної форми руху з подальшим образним його осмисленням). 2. Метод вправ (багатократне повторення рухових дій, які дозволяють освоювати, закріплювати і удосконалювати технічну сторону того або іншого хореографічного руху). 3. Метод хореографічного моделювання. 4. Метод хореографічної демонстрації. 5. Метод художньої ілюстрації. 6. Метод хореографічної ілюстрації. 7. Метод спостереження і самостійного відтворення тих чи інших художніх образів засобами хореографічного мистецтва.
Словесні методи	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ознайомлювально-інформаційний метод. 2. Метод художніх аналогій та асоціацій. 3. Пояснювально-ілюстративний метод. 4. Метод бесід (на основі художньо-навчального діалогу). 5. Метод вербалізації змісту художніх творів. 6. Метод обговорення. 7. Інноваційні методи (фасилітована бесіда, фасилітована дискусія).
Художньо-творчі (практичні) методи	<ol style="list-style-type: none"> 1. Метод хореографічного вправлення. 2. Метод репетиційних занять-діалогів. 3. Метод ескізного розучування. 4. Метод виконання хореографічних етюдів. 5. Методи індивідуальної та групової хореографічної імпровізації. 6. Метод елементарного музикування. 7. Метод створення художнього образу. 8. Метод створення художнього контексту у хореографічному мюзиклі, спектаклі, композиції, танцювальному номері та етюді.
Прийоми хореографічної підготовки	<ol style="list-style-type: none"> 1. Дидактичні, ділові, імітаційні та навчальні ігри і творчі завдання. 2. Наслідування. 3. Імітація (увяйти себе у тому чи іншому хореографічному образі). 4. Змагання. 5. Аналіз, оцінка, самооцінка та самоаналіз особистої хореографічної діяльності.
Інтерактивні методи	<ol style="list-style-type: none"> 1. Евристичні методи. 2. Метод критичного мислення. 3. Метод навчальних хореографічних проєктів. 4. Метод інтерпретації хореографічного образу або твору.

Рис. 1. Основні інноваційні методи та прийоми, які застосовуються в процесі викладання сучасного хореографічного мистецтва

Примітки: сформовано авторами на основі джерела: (Якуба, 2020; Лисенко, 2018; Ткаченко, Енська, 2020).

інноваційний метод ситуаційного навчання, який розвиває у студентів-хореографів здатність аналізувати, уникати помилок, які часто з'являються під час виконання певних навчальних завдань, спонукає закріпленню знань та танцювальних вмінь, що були отримані на попередніх заняттях. Відзначені інноваційні методи скеровані на розвиток уміння студентів-хореографів пильно спостерігати, розмірковувати про зміст хореографічних творів,

що стає можливим завдяки багатозначності образів мистецтва, їх спроможності інтегрувати й пробуджувати диференційовані думки (Дичківська, 2004). Застосування інноваційних методів у процесі викладання сучасного хореографічного мистецтва спонукають до творчого, нестандартного рішення не тільки простих, але і нетривіальних завдань (Якуба, 2020).

Отже, інноваційно-інформаційні технології мають реальну можливість впливати на ефек-

тивність не лише навчального процесу, а й формувати системні знання та узагальнені вміння за фахом. Передача педагогами творчого досвіду та організація навчального процесу забезпечить якісну підготовки майбутніх хореографів, що відповідає вимогам часу та інтенсивному науково-технічному процесу (Durdona, 2022).

На основі застосування інноваційних методик викладання сучасного хореографічного мистецтва у ЗВО по завершенні навчальної програми майбутні хореографи повинні розвинути навички за трьома профільними вимірами відображеними на рис. 2.

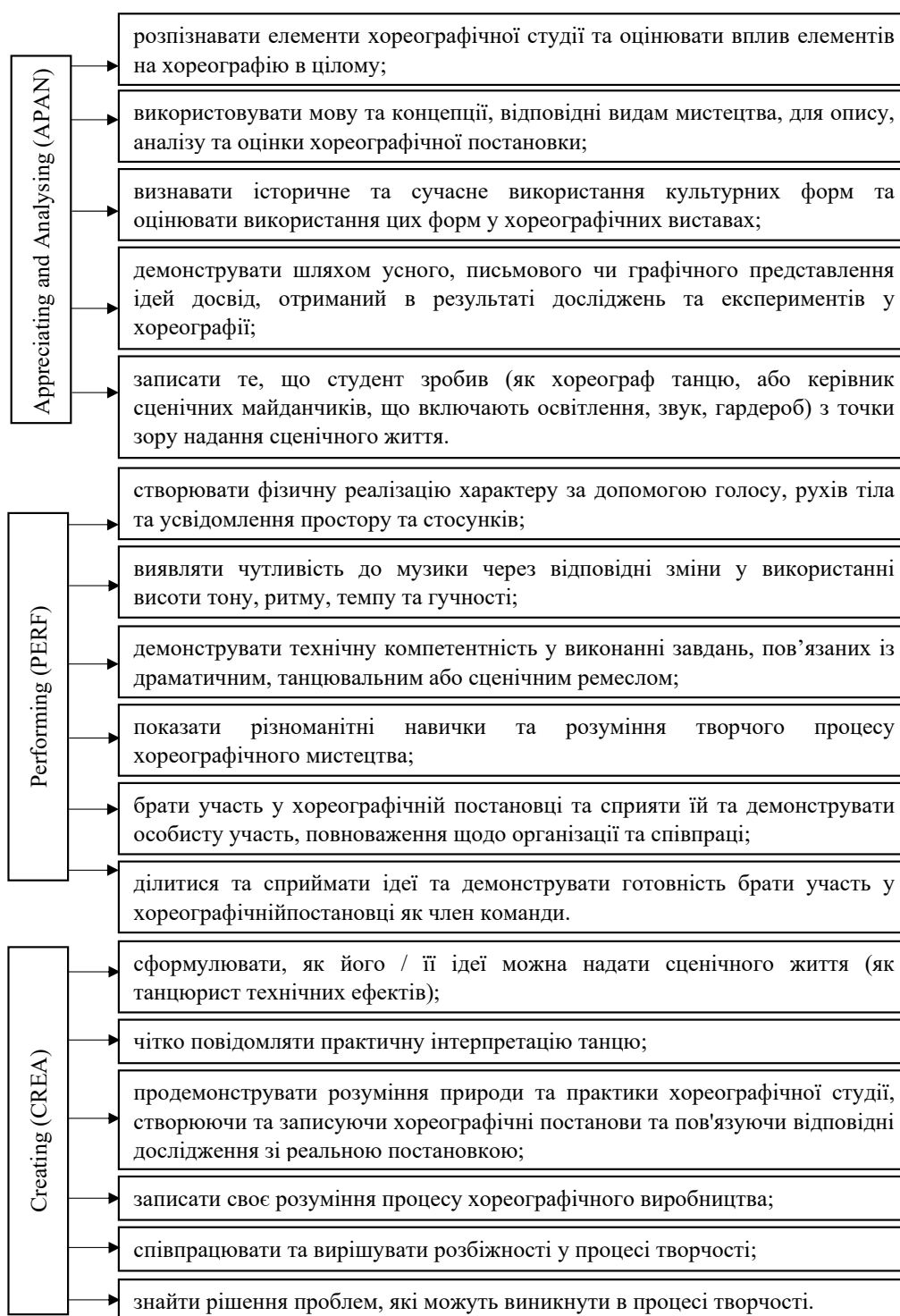


Рис. 2. Отримані навички в результаті професійної підготовки майбутніх хореографів

Примітки: сформовано авторами на основі джерела: (Caribbean Examinations Council, 2010).

Отже, можна зробити висновок, що застосування інноваційних методик викладання сучасного хореографічного мистецтва у ЗВО сприяє якісній підготовці майбутнього хореографа та його адаптації до успішного працевлаштування після завершення навчання та фаховій відповідності ринку праці.

Висновки та перспективи подальших досліджень. На основі проведеного дослідження можна дійти висновку, що в умовах інтенсифікації глобалізаційних процесів застосування інноваційних методик викладання сучасного хореографічного мистецтва у ЗВО набуває все більшої актуальності. Задля здобуття якісної освітньої підготовки університетські навчальні програми вдосконалюють та розширюють шляхом впровадження нових дисциплін, методів, методик, принципів, форм та підходів. В результаті застосування інноваційних методик викладання сучасного хореографічного мистецтва майбутні хореографи

набувають здатності працювати з професійно значущим матеріалом, самостійно здобувати нові знання та розвивати особистий творчий потенціал, нести відповідальність за результати власної діяльності.

Практичне значення проведеного дослідження полягає в тому, що висновки та рекомендації, розроблені авторами та запропоновані в статті, можуть бути використані для: уникнення перешкод під час реалізації інноваційних методик викладання сучасного хореографічного мистецтва у ЗВО для студентів-хореографів. Подальші дослідження можуть бути скеровані на вдосконалення інноваційних методик викладання сучасного хореографічного мистецтва у ЗВО для студентів-хореографів, що дасть змогу стимулювати освітню сферу і покращить викладацьку діяльність у освітньому інформаційно-технологічному просторі, що в результаті забезпечить якісну освітню підготовку.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Durdon M.A. Mutual integration of tradition and innovation in choreographic art. *"Oriental Art and Culture" Scientific-Methodical Journal*. 2022. Volume 3, Issue 2. pp. 640–644.
2. Ветринська А. В. Інновації в сучасній хореографічній професійній освіті. *Музичне мистецтво в освітнологічному дискурсі*, 2017, № 2. С. 59–61.
3. Caribbean Examinations Council. Caribbean Advanced Proficiency Examinations. Theatre Arts Syllabus. Effective for examinations from May/June 2012. 2010. URL: <https://cxc.org/SiteAssets/syllabusses/CSEC/CSEC%20Theatre%20Arts%20Syllabus.pdf> (дата звернення: 26.01.2023).
4. Калініна Л.А., Орлова О. В. Використання ігрових технологій в системі професійної підготовки майбутніх фахівців культурно-дозвілєвої сфери. *Гілея: науковий вісник*. 2018. Вип. 139(2). С. 169–173. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2018_139\(2\)_39](http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2018_139(2)_39) (дата звернення: 26.01.2023).
5. Каролоп О.О. Інноваційні підходи до формування та розвитку професійної компетентності майбутніх бакалаврів готельно-ресторанної справи. *Адаптивне управління: теорія і практика: електронне наукове фахове видання. Серія: Педагогіка*. 2020. Вип. 10 (19). URL: <https://amtp.org.ua/index.php/journal/issue/view/20> (дата звернення: 26.01.2023).
6. Lau W., Grieshaber S. School-based integrated curriculum: An integrated music approach in one Hong Kong kindergarten. *British Journal of Music Education*, 2018, vol. 35(2), pp. 133–152. URL: doi: 10.1017/S0265051717000250 (дата звернення: 26.01.2023).
7. UNESCO. UNESCO education strategy 2014–2021. 2014. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000231288> (дата звернення: 26.01.2023).
8. Якуба Ю.В. Методичні засади професійної підготовки майбутніх вчителів у галузі хореографічного мистецтва. *Herald pedagogiki. Nauka i Praktyka*, 2020, № 53 (03/2020), С. 27–32.
9. Дичківська І. Інноваційні педагогічні технології / І.М. Дичківська. К.: Академвидав, 2004. 352 с.
10. Лисенко О. Застосування інноваційних технологій при підготовці професійних хореографів сучасного танцю. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Педагогічні науки*. 2018. Вип. 2. С. 150–155.
11. Ткаченко І., Еньська О. Традиційні та інноваційні технології навчання хореографії у закладах вищої освіти. *Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи. Т. VIII: Діалог у розвитку науки та освіти: VIII Міжнародна науково-практична конференція*. Конін-Ужгород-Київ- Херсон, 2020. С. 170–171.

REFERENCES:

1. Durdona, M. A. (2022). Mutual integration of tradition and innovation in choreographic art. "*Oriental Art and Culture*" *Scientific-Methodical Journal*. Volume 3, Issue 2. pp. 640–644. [in English].
2. Vietrynska, A. V. (2017). Innovatsii v suchasni khoreorafichni profesiinii osviti. [Innovations in modern choreographic professional education]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi*, № 2. pp. 59–61. [in Ukrainian].
3. Caribbean Examinations Council (2010). Caribbean Advanced Proficiency Examinations. Theatre Arts Syllabus. Effective for examinations from May/June 2012. Retrieved from: <https://cxc.org/SiteAssets/syllabuses/CSEC/CSEC%20Theatre%20Arts%20Syllabus.pdf> [in English].
4. Kalinina, L. A., Orlova, O. V. (2018). Vykorystannia ihrovykh tekhnolohii v systemi profesiinoi pidhotovky maibutnikh fakhivtsiv kulturno-dozvillievoi sfery. [The use of game technologies in the system of professional training of future specialists in the cultural and leisure sphere]. *Hileia: naukovyi visnyk*. Vyp. 139(2). pp. 169–173. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2018_139\(2\)_39](http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2018_139(2)_39) [in Ukrainian].
5. Karolop, O. O. (2020). Innovatsiini pidkhody do formuvannia ta rozvytku profesiinoi kompetentnosti maibutnikh bakalavriv hotelno-restorannoï spravy. [Innovative approaches to the formation and development of professional competence of future bachelors in hotel and restaurant business]. *Adaptivne upravlinnia: teoriia i praktyka: elektronne naukove fakhove vydannia. Serii: Pedagogika*. Vyp. 10 (19). Retrieved from: <https://amtp.org.ua/index.php/journal/issue/view/20> [in Ukrainian].
6. Lau, W., Grieshaber, S. (2018). School-based integrated curriculum: An integrated music approach in one Hong Kong kindergarten. *British Journal of Music Education*, vol. 35(2), pp. 133–152. Retrieved from: doi: 10.1017/S0265051717000250 [in English].
7. UNESCO (2014). UNESCO education strategy 2014–2021. Retrieved from: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000231288> [in English].
8. Iakuba, Yu.V. (2020). Metodichni zasady profesiinoi pidhotovky maibutnikh vchyteliv u haluzi khoreorafichnoho mystetstva. [Methodical principles of professional training of future teachers in the field of choreographic art]. *Herald pedagogiki. Nauka i Praktyka*, № 53 (03/2020), pp. 27–32. [in Ukrainian].
9. Dychkivska, I. (2004). Innovatsiini pedahohichni tekhnolohii. [Innovative pedagogical technologies]. K.: Akademydav. [in Ukrainian].
10. Lysenko, O. (2018). Zastosuvannia innovatsiinykh tekhnolohii pry pidhotovtsi profesiinykh khoreorafiv suchasnoho tantsiu. [Application of innovative technologies in the training of professional choreographers of modern dance]. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. O. Sukhomlynskoho. Serii: Pedahohichni nauky*, Vyp. 2, pp. 150–155. [in Ukrainian].
11. Tkachenko, I., Enska, O. (2020). Tradytiini ta innovatsiini tekhnolohii navchannia khoreografii u zakladakh vyshchoi osvity. [Traditional and innovative technologies of teaching choreography in institutions of higher education]. *Rozvytok suchasnoi osvity i nauky: rezultaty, problemy, perspektyvy. T. VIII: Dialoh u rozvytku nauky ta osvity: VIII Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia. Konin-Uzhhorod-Kyiv- Kherson*, pp. 170–171. [in Ukrainian].

УДК 78.01:78.03

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-8>

Микола МИГОВИЧ

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

ORCID: 0000-0002-5714-2398

Вікторія ПОЛЮГА

кандидат філософських наук, доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Україна, 82100

ORCID: 0000-0001-8778-2380

Бібліографічний опис статті: Мигович, М., Полюга, В. (2023). Музична мова як властивість музичного мислення (структурний аналіз музично-слухових уявлень). *Fine Art and Culture Studies*, 1, 56–61, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-8>

МУЗИЧНА МОВА ЯК ВЛАСТИВІСТЬ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ (СТРУКТУРНИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНО-СЛУХОВИХ УЯВЛЕНЬ)

Мета роботи полягає у визначенні особливостей та структурно-аналітичних характеристик музичної мови як властивості музичного мислення, адже проблема осмислення музичного мислення багатогранна й різнопланова. Методологія дослідження апелює до застосування ряду взаємозалежних методів та підходів: психологічного, педагогічного та мистецтвознавчого. Наукова новизна полягає в новому погляді на усталені наукові дослідження властивостей музичного мислення, а саме – музичної мови у її окремих концептах, таких як музично-слухові уявлення. Висновки. В статті представлено проблему музичного мислення, що не є прерогативою виключно професійних музикантів. Зазначено, що музичність є вродженою здатністю людини, і фактично кожен, незалежно від того, спеціалізується він в області музики чи ні, є носієм музичного мислення, несвідомо чи свідомо сприймаючи музичну мову через соціальну комунікативність.

Звертаючись до осмислення музично-слухових уявлень, констатуємо, що музичні уявлення – це складний комплекс слухових, моторно-зорових образів, що утворюються на основі чуттєвого і когнітивного досвіду особистості у процесі музичної діяльності, яка здійснюється у певних соціокультурних умовах. Сутність музично-слухових уявлень виявляється в інтонації, яка є смисловим центром художньо-образного змісту музичних творів і відображає розвиток колективної свідомості певних соціокультурних спільнот.

Аналізуючи музично-слухові уявлення як основну форму музичного мислення, нами окреслено складну природу цих утворень та подано їх характерні особливості з точки зору музичної діяльності особистості. Розглядаючи музично-слухові уявлення як результат цієї діяльності, ми підкреслюємо їх важливість у становленні музиканта-виконавця. Отже, музичне мислення – це до певного рівня мимовільний процес, який залежить від природних, соціокультурних та наслідкових характеристик особистості, її комунікативного оточення і виховання. Формуючись в конкретному соціально-культурному середовищі, кожен індивід отримує певний музично-мовний словник, який дозволяє йому орієнтуватися у потоці музичних вражень.

Ключові слова: музичне мислення, музично-слухові уявлення, музична мова, особистість.

Mykola MYHOVYCH

Graduate Student of the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Fine Arts, Drohobych State Pedagogical Ivan Franko University, 24 Ivan Franko str., Drohobych, Ukraine, 82100

ORCID: 0000-0002-5714-2398

Viktoriia POLIUGA

Ph.D. (Philosophy), Associate Professor at the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Fine Arts, Drohobych State Pedagogical Ivan Franko University, 24 Ivan Franko str., Drohobych, Ukraine, 82100

ORCID: 0000-0001-8778-2380

To cite this article: Myhovych, M., Poliuha, V. (2023). Muzychna mova yak vlastyvist muzychnoho myslennia (strukturnyi analiz muzychno-slukhovoykh uavlenn) [Musical language as a property of musical understanding (structural analysis of musical and auditory representations)]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 56–61, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-8>

MUSICAL LANGUAGE AS A PROPERTY OF MUSICAL THINKING (STRUCTURAL ANALYSIS OF MUSICAL AND AUDITORY IMAGINATIONS)

The purpose of the work is to determine the peculiarities and structural-analytical characteristics of the musical language as a property of musical thinking, because the problem of understanding the musical thinking is multifaceted and diverse. The research methodology calls for the use of a number of interdependent methods and approaches: psychological, pedagogical and art. The scientific novelty consists in a new look at established scientific studies the properties of musical thinking, namely, musical language in its separate concepts, such as musical-auditory representations. Conclusions. The article presents the problem of musical thinking, which is not exclusively the prerogative of professional musicians. It is noted that musicality is an innate ability of a person, and in fact everyone, regardless of whether he specializes in the field of music or not, is a carrier of musical thinking, unconsciously or consciously perceiving musical language through social communication.

Turning to the understanding of musical and auditory representations, we state that musical representations are a complex complex of auditory, motor-visual images that are formed on the basis of the sensory and cognitive experience of an individual in the process of musical activity, which is carried out in certain socio-cultural conditions. The essence of musical and auditory representations is revealed in intonation, which is the semantic center of the artistic and figurative content of musical works and reflects the development of the collective consciousness of certain socio-cultural communities.

Analyzing musical-auditory representations as the main form of musical thinking, we outlined the complex nature of these formations and presented their characteristic features from the point of view of the musical activity of the individual. Considering musical and auditory representations as a result of this activity, we emphasize their importance in the formation of a musician-performer. So, musical thinking is to a certain level an involuntary process that depends on the natural, socio-cultural and consequential characteristics of the individual, his communicative environment and upbringing. Being formed in a specific socio-cultural environment, each individual receives a specific musical-linguistic vocabulary that allows him to navigate in the flow of musical impressions.

Key words: musical thinking, musical-auditory representations, musical language, personality.

Постановка проблеми. У царині кожної з наук є проблеми, що протягом тривалого часу приваблюють дослідників своєю загадковістю і невичерпністю. Такою «вічною темою» в мистецтві є утаємничений феномен художнього і зокрема, музичного мислення.

Аналіз останніх досліджень. Наукові розвідки педагогів, музикантів, психологів торують шлях до глибинних художніх узагальнень. Це підтверджується багатьма розробками у різних галузях науки і практики. Зокрема, проблеми музичного мислення активно обговорюються у музикознавстві та культурології, де достатньо різнобічно й глибоко розглядаються різноманітні аспекти цієї унікальної здібності людини. Загальним для музикознавців (М. Арановський (1974), Л. Баренбойм (1982), І. Дубінець (2013), Д. Малий (2018) та інші) є погляд на музичне мислення як соціально та історично зумовлене явище, що відображає особистісне ставлення людини до музичного мистецтва і за своєю суттю є виявом самостійних музично-пізнавальних здібностей. Сучасні українські вчені-педагоги вбачають у розвинутому музич-

ному мисленні один з основних критеріїв сформованості культури (Кияновська, 2009), музичного сприйняття (Козій, 2015), естетичного ставлення до дійсності та мистецтва (Полюга, 2022; Медушевський, 1989). У багатьох сучасних дослідженнях, наукових публікаціях посилюється увага до змісту і спрямованості музичного мислення особистості.

Заявлена проблема може бути вирішена тільки за допомогою комплексного аналізу, при поєднанні мистецтвознавчого, психологічного і методико-педагогічного підходів.

Мета статті полягає у визначенні особливостей та структурно-аналітичних характеристик музичної мови як властивості музичного мислення, адже проблема осмислення проблем музичного мислення багатогранна й різнопланова.

Виклад основного матеріалу. Загальновідомо, що характерною властивістю музичного мислення є його звукова природа, яка організовується композитором за правилами і нормами музичної мови для кодування художньої інформації в певній системі символів, притаманній

тій чи іншій культурі. Саме у феномені музичного мовлення виявляється сутність музики як процесу мислення одиницями звукового матеріалу, тобто звуковими образами, які утворюють цілісні звукові уявлення, що складають основу музичної діяльності індивіда.

Щоб зрозуміти сутність музичного мислення, перш за все необхідно виходити з положення, що музика є одним із засобів комунікації. Музичне повідомлення, яке функціонує в музичній комунікаційній системі, складається з музичних інформаційних елементів. Саме ці елементи і є змістом музичного мислення. Незважаючи на широку музично-педагогічну спадщину, присвячену зазначеній проблемі, більшість дослідників, говорячи про музичне мислення, майже завжди мають на увазі виключно творчу діяльність композитора.

Однак музичне мислення не лише генерує музичну думку, але й усвідомлює, пізнає, оцінює проникаючи в нього музичну інформацію. Відповідно, ним володіють усі учасники музичної комунікації. Тому, говорячи про музичне мислення, доцільно мати на увазі не лише композитора, а й виконавця, слухача. Так, «музичне мислення, як складова частина загального мислення, здійснює відображення та пізнання дійсності в специфічних музичних уявленнях. Ця дійсність перш за все охоплює саме буття музики, а через неї і оточуючі людину життєві реалії. Відповідно, найвища мета музичного мислення – це пізнання світу за допомогою специфічних музичних засобів» (Баренбойм 1982, с. 54).

Основним джерелом мислення є відчуття, які виникають як відображення властивостей предметів і явищ дійсності в результаті їх впливів на чуттєві органи. Взаємодія людини з музикою відбувається через слухові, зорові і тактильні відчуття. За допомогою слуху в свідомості відображається цілий комплекс відчуттів. Оскільки відчуття утворюють базу мисленневих процесів, вони утворюють первинні музичні інформаційні елементи, якими оперує музичне мислення. Відповідно, «зорові, слухові і тактильні відчуття, які відображають музичну дійсність, забезпечують функціонування музичного мислення» (Медушевський, 1989, с. 238).

Мислення, у певному сенсі, протилежне почуттям, як раціональне й емоційне. Воно оперує логічними абстракціями, які мають певний

зв'язок з чуттєвим предметним світом. Особливість музичного мислення полягає у тому, що в перцептивному образі емоційне й раціональне зливаються у цілісний феномен.

Слід зазначити, що музичне мислення не є прерогативою тільки професійних музикантів. Музикальність є вродженою здатністю людини, і фактично кожен, незалежно від того, спеціалізується він в області музики чи ні, є носієм музичного мислення, несвідомо або свідомо сприймаючи у музичну мову в соціально-комунікативному обігу

Іншими словами, музичне мислення – це до певного рівня мимовільний процес, який залежить від природних, національно-культурних та наслідкових характеристик особистості, її соціально-культурного оточення і виховання. Формуючись в конкретному соціально-культурному середовищі, кожен індивід отримує у спадок певний музично-мовний словник, який дозволяє йому орієнтуватися у потоці музичних вражень.

Формою, у якій протікають структури музичного мислення, є музичні уявлення, тобто «слухові уявлення, які виникають у процесі музичної діяльності і являють собою цілковито визначену переробку слухових вражень» (Гринчук, 2008, с. 62). За даними психологічних досліджень, уявлення – це образ, що діяв у минулому на органи чуття, але на даний момент не діє, тобто це вторинний образ, який виокремлюється із сприймання як засіб збереження інформації, необхідної для подальшого використання в майбутній діяльності та в інших ситуаціях, які потребують відтворення відсутніх предметів або явищ. Уявлення відрізняються від відповідних образів відчуттями і сприйманням з більшою узагальненістю, але меншою деталізацією та яскравістю, а також «вони зазнають впливу з боку інших уявлень, процесів збереження і забування, а тому характеризуються як мінливі образи реальності» (М'ясоїд, 1989, с. 286). Таким чином, уявлення – це вторинні образи пам'яті, які виникають в результаті когнітивної обробки образів сприймання, і підґрунтям для формування пізнавального досвіду людини у процесі діяльності індивіда.

На думку вчених, у результаті аналізу, синтезу, перегрупування, виокремлення інформативних ознак, повторення, створюється ідеальний образ предмету, його модель, тобто

мнемічний образ – уявлення. Як результат взаємодії суб'єкта з об'єктом уявлення відображають не лише предмети, але й ставлення до них індивіда, що зумовлює суб'єктивний вплив на формування цих мнемічних образів і глибоко індивідуальну природу їх застосування в житті людини.

Отже, уявлення – це складні психічні утворення, які є результатом попереднього досвіду індивіда, що формуються у процесі діяльності і зберігаються у вигляді різноманітних за модальністю вторинних образів, які виникають у процесі когнітивного кодування як образи пам'яті, досягаючи рівня узагальнень самого широкого значення. Як результат сенсорного та перцептивного досвіду людини уявлення відображають суб'єктивне ставлення індивіда до об'єктів пізнання і стають підґрунтям для творчої пізнавальної діяльності особистості.

У мистецькій діяльності уявлення служать найважливішою ланкою, що поєднує зовнішній світ, який впливає на почуттєвий і мисленевий стан людини з творами мистецтва, що віддзеркалюються у притаманній ним специфічній формі життя людського духу в певний часовий період. Відтак, уявлення пов'язують в одне ціле процес сприймання, мислення і безпосередньо діяльність, яка в музичному мистецтві виражається як у актах творення музики, так і в процесі її відтворення, тобто виконання.

Специфіка музичного мистецтва як художнього мислення звуковими образами зумовлює особливості музичних уявлень, які мають, передусім, слухову природу, адже «слух стає мірою речей у музиці», і є слуховими образами музики, «котрі в даний момент не сприймаються, але котрі були сприйняті (Гринчук, 2008, с. 243).

Слід зазначити, що основою музично-слухових уявлень є інтонація (від лат. «intono» – голосно вимовляю) – «важлива естетична та музично-теоретична категорія, якою визначаються: по-перше, характер (манера, стиль, тонус) висловлювання; по-друге, осмислена висотна організація якості звукового вираження у словесному та музичному мовленні (висотне співвідношення і зв'язок музичних тонів у єдності з їх ритмічною організацією); по-третє, семантична одиниця в музиці, що виступає як змістовний осередок формотво-

рення і має відносно самостійне виразне значення (Маркова, 1990, с. 9).

Отже, інтонація тісно пов'язана з уявленням як із формою музичного мислення, адже думка, щоб стати вираженою звуком, стає інтонацією, інтонується і без інтонування музики немає.

Як зазначає О. Маркова, процес становлення та відбору інтонацій здійснюється в соціокультурному просторі певного історичного періоду, який «висуває нові смислові якості», що наповнюються естетико-гармонічними особливостями, і «народжують за допомогою жанру і стилю естетичну цінність художнього твору» (Маркова, 1990, с. 9). Відтак, якщо музика є інтонаційним мистецтвом, то виконавство, яке служить провідником композиторських ідей у широку аудиторію музичних шанувальників, стає мистецтвом інтонування.

Таким чином, сприймання виразної інтонації, як і її відтворення, пов'язано з цілим комплексом дій зорового, пластичного, емоційного характеру, які впливають на слухові образи пам'яті при створенні цілісних художніх образів. Слід зазначити, що усвідомлене інтонування як виразне вимовляння музичних тонів, яке складає сутність виконавської діяльності музиканта, служить основою для формування художньо-образної сфери музичного мислення особистості. Як зазначає І. Гринчук цитуючи О. Бурську, у процесі усвідомленого музичного виконання «внутрішнє інтонування є не тільки фоном для виникнення симультанних образів у дії музичного мислення, а й опорою, матеріалом та показником протікання музичного мислення як сукцесивного процесу, адекватного виконавському розгортанню музичної тканини» (Гринчук, 2008, с. 68).

Отже, музично-слухові уявлення – це складний комплекс слухових, моторно-зорових образів, що утворюється на основі чуттєвого і когнітивного досвіду особистості у процесі музичної діяльності, яка здійснюється у певних історичних і соціокультурних умовах. Сутність музично-слухових уявлень виявляється в інтонації, яка є смисловим центром художньо-образного змісту музичних творів і відображає розвиток колективної свідомості певних соціокультурних спільнот.

Узагальнюючи, зазначимо, що музично-слухові уявлення як форми мисленнєвої діяльності

особистості, дають можливість визначити їх як інтонаційний процес, що виявляє специфічні риси музичного мислення в контексті історичного, соціокультурного розвитку.

Висновки. Отже, зазначимо, що музичне мислення не є прерогативою тільки професійних музикантів. Музикальність є вродженою здатністю людини, і фактично кожен, незалежно від того, спеціалізується він в області музики чи ні, є носієм музичного мислення, несвідомо і / або свідомо сприймаючи обертову в громадському «обороті» музичну мову.

Звертаючись до осмислення музичної мови, а саме до музично-слухових уявлень, констатуємо, що музичні уявлення – це складний комплекс слухових, моторно-зорових образів, що утворюються на основі чуттєвого і когнітивного досвіду особистості у процесі музичної діяльності, яка здійснюється у певних історичних і соціокультурних умовах. Сутність музично-слухових уявлень виявляється в інтонації, яка

є смисловим центром художньо-образного змісту музичних творів і відображає розвиток колективної свідомості певних соціокультурних спільнот.

Аналізуючи музично-слухові уявлення як основну форму музичного мислення, ми виявили складну природу цих психічних утворень і їхні характерні особливості з точки зору музичної діяльності особистості. Розглядаючи музично-слухові уявлення як результат цієї діяльності, ми підкреслюємо їх важливість у становленні музиканта-виконавця.

Отже, музичне мислення – це до певного рівня мимовільний процес, який залежить від природних, національно-культурних та наслідкових характеристик особистості, її соціально-культурного оточення і виховання. Формується в конкретному соціально-культурному середовищі, кожен індивід отримує певний музично-мовний словник, який дозволяє йому орієнтуватися у потоці музичних вражень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арановский, М. (1974). Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления* : сб. статей / сост. и ред. М. Г. Арановский. Музыка. С. 92.
2. Антонюк, В. (2007). Вокальна педагогіка (Сольний спів). Підручник для студентів і викладачів сольного співу. Київ : ЗАТ «Віпол». 174 с.
3. Баренбойм, Л. (1982). Николай Григорьевич Рубинштейн. История жизни и деятельности. Музыка. 276 с.
4. Гринчук, І. (2008). Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу та ейдосу : навч.-метод. посібник. Тернопіль : Підручники і посібники. С. 62–68.
5. Дубінець, І. (2013). Категорія музичного мислення у психологічній і фаховій літературі. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Педагогічні науки*: зб. наук. пр. Бердянськ. Вип. 1. С. 102–105.
6. Кияновська, Л. (2009). Українська музична культура: навч. посіб. Львів: «Трада плюс». 356 с.
7. Козій, О. (2015) Вікові особливості та функціональні характеристики співацького голосу студентів педагогічних коледжів. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 18. С. 139–142.
8. Малий, Д. (2018). Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю «17.00.03 – Музичне мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків. 183 с.
9. Маркова, О. (1990). Інтонаційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування і проблеми педагогіки. Київ. Музична Україна. С. 9.
10. М'ясоїд, П. (1998). Загальна психологія : навч. посіб. Київ : Вища школа. С. 286.
11. Медушевський, В. (1989). Музичне мислення та логос життя. *Музичне мислення: сутність, категорії, аспекти дослідження*. Збірник статей. Київ. С. 238.
12. Полюга, В. (2022). Музична інтонація у зв'язку з проблемою сприймання музичного образу (сукцесивні функції). *Challenges and prospects of the interaction between culture, science and arts in the modern context : Scientific monograph*. Riga, Latvia : «Baltija Publishing». P. 118–138. URL: doi.org/10.30525/978-9934-26-206-7-7 (дата звернення : 05.12.2022)

REFERENCES:

1. Aranovskii, M. (1974). Myshlenye, yazyk, semantyka [Thinking, language, semantics]. Problems of musical thinking: Sat. articles / comp. and ed. M. G. Aranovsky. Music. 92.
2. Antoniuk, V. (2007). Vokalna pedahohika (Solnyi spiv) [Vocal pedagogy (Solo singing)]. A textbook for students and teachers of solo singing. Kyiv: ZAT «Vipol». 174 p. [in Ukrainian].
3. Barenboim, L. (1982). Nykolai Hryhorevych Rubynshtein. Ystoryia zhyzny y deiatelnosti [Nikolai Hryhorevich Rubinstein. History of life and activities]. Music. 276 p.
4. Hrynychuk, I. (2008). Problemy muzychnoho myslennia: teoriia i metodyka rozvytku. Dialektyka muzychnoho lohosu ta eidosu [Problems of musical thinking: theory and method of development. Dialectics of musical logos and eidos]: teaching method. manual. Ternopil: Textbooks and manuals. 62–68. [in Ukrainian].
5. Dubinets, I. (2013). Katehoriia muzychnoho myslennia u psykholohichnii i fakhovii literature [The category of musical thinking in psychological and professional literature]. *Scientific notes of Berdyan State Pedagogical University. Pedagogical sciences*: coll. of science Berdiansk Ave. Vol. 1. 102–105. [in Ukrainian].
6. Kyianovska, L. (2009). Ukrainska muzychna kultura [Ukrainian musical culture]: education. manual Lviv: «Trada Plus». 356 p. [in Ukrainian].
7. Kozii, O. (2015) Vikovi osoblyvosti ta funktsionalni kharakterystyky spivatskoho holosu studentiv pedahohichnykh koledzhiv [Age characteristics and functional characteristics of the singing voice of students of pedagogical colleges]. *Scientific journal of the NPU named after M. P. Drahomanov*. Series 14: Theory and methods of art education. Vol. 18. 139–142. [in Ukrainian].
8. Malyi, D. (2018). Spetsyfika kompozytorskoho myslennia v muzytsi ostannoii tretyny XX – pochatku XXI stolit [Specificity of the composer's thinking in the music of the last third of the 20th – beginning of the 21st centuries]. Dissertation for obtaining the scientific degree of Candidate of Art Studies, specialty «17.00.03 – Musical Art». Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Kharkiv. 183 p. [in Ukrainian].
9. Markova, O. (1990). Intonatsiiniist muzychnoho mystetstva: naukove obhruntuvannia i problemy pedahohiky [Intonation of musical art: scientific justification and problems of pedagogy]. Kyiv. Musical Ukraine. 9. [in Ukrainian].
10. Mjiasoid, P. (1998). Zahalna psykholohiia [General psychology]: teaching. manual Kyiv: Higher School. 286. [in Ukrainian].
11. Medushevskiy, V. (1989). Muzychne myslennia ta lohosi zhyttia [Musical thinking and the logos of life]. *Musical thinking: essence, categories, aspects of research*. A collection of articles. Kyiv. 238. [in Ukrainian].
12. Poliuha, V. (2022). Muzychna intonatsiia u zviazku z problemoiu sprymannia muzychnoho obrazu (suktsesivni funktsii) [Musical intonation in connection with the problem of perceiving a musical image (successive functions)]. *Challenges and prospects of the interaction between culture, science and arts in the modern context : Scientific monograph*. Riga, Latvia : «Baltija Publishing». 118–138. Retrieved from: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-206-7-7> [in Ukrainian].

УДК 784 (477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-9>

Олеся НЕБОГА

кандидат мистецтвознавства, викладач естрадного співу, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, вул. Льва Толстого, 31, м. Київ, Україна, 01032

ORCID: 0000-0001-8731-4130

Бібліографічний опис статті: Небога, О. (2023). Виконавська презентація співтворчості М. Лисенка і Т. Шевченка. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 62–67, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-9>

ВИКОНАВСЬКА ПРЕЗЕНТАЦІЯ СПІВТВОРЧОСТІ М. ЛИСЕНКА І Т. ШЕВЧЕНКА: НАРОДНОПІСЕННІ ІНТОНАЦІЇ

Мета статті – прослідкувати народнопісенні інтонації у презентації пісенних творів М. Лисенка на слова Т. Шевченка, зокрема: «У неділю вранці-рано» (виконує П. Кармалюк) та «Ой, одна, я одна» (виконує О. Кульчинська). Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному поєднанні низки підходів, інтегрованих з музикології, історії, культурології. Також застосовувалися загальнонаукові методи аналізу, синтезу, інтерпретації, узагальнення на основні принципи пізнання (достовірності, неупередженості та ін.). Важливе значення мають методи опрацювання інформації з інтернет-ресурсів, зокрема YouTube. Для аналізу наукової літератури використано методи систематизації та бібліографічний, які дали змогу краще зрозуміти основні напрями сучасних досліджень творчості українських корифеїв поезії та музики – Т. Шевченка і М. Лисенка. Наукова новизна полягає у музикознавчому аналізі народних мотивів солоспіву О. Кульчинської та М. Кармалюка на прикладі творів О. Лисенка на слова Т. Шевченка. Висновки. Виконання проаналізованих солоспівів О. Кульчинською «Ой, одна, я одна» та П. Кармалюком «У неділю вранці-рано» з композиторського доробку М. Лисенка на слова Т. Шевченка вирізняється простотою, щирістю, задушевністю, тобто усіма тими якостями, які зазвичай є присутніми і у народних виконавців. Однак відмінність від народної пісні простежується у підвищеному драматизмі та яскравій емоційності висловлювання. Утім, в ліричних солоспівах М. Лисенка, як правило, присутні ознаки інших жанрів, що вимагає від співаків емоційної мобільності, майстерності у використанні динамічної палітри, тембральних фарб та виконавських прийомів.

Загалом можна констатувати, що солоспіви М. Лисенка, створені на тексти Т. Шевченка, відкривають широкі можливості для застосування засобів музичної виразності, характерних для самотнього українського фольклору.

Ключові слова: М. Лисенко, Т. Шевченко, народнопісенні мотиви, виконавство, П. Кармалюк, О. Кульчинська.

Olesya NEBOGA

Ph.D. in Arts, Lecturer at the Department of Pop Singing, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music, 31 Leva Tolstogo str., Kyiv, Ukraine, 01032

ORCID: 0000-0001-8731-4130

To cite this article: Neboga, O. (2023). Vykonavska prezentatsiia spivtvorchosti M. Lysenko i T. Shevchenko [Executive presentation of the collaboration of M. Lysenko and T. Shevchenko]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 62–67, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-9>

PERFORMANCE PRESENTATION OF THE COLLABORATION OF M. LYSENKO AND T. SHEVCHENKO: FOLK-SONG INTONATIONS

The purpose of the article is to trace folk song intonations in the presentation of M. Lysenko's song works to the words of T. Shevchenko, in particular: "On Sunday morning, early" (performed by P. Karmalyuk) and "Oh, one, I'm alone" (performed by O. Kulchynska). The research methodology is based on an interdisciplinary combination of a number of approaches integrated from musicology, history, cultural studies. General scientific methods of analysis, synthesis, interpretation, generalization to the main principles of knowledge (reliability, impartiality, etc.) were also applied. Methods of processing information from Internet resources, in particular YouTube, are of great importance. For the analysis of scientific literature, systematization and bibliographic methods were used, which made it possible to better understand the main directions of modern research into the creativity of Ukrainian luminaries of poetry and music – T. Shevchenko and M. Lysenko. The scientific novelty consists in the musicological analysis of the folk motifs of solo singing by

O. Kulchynska and M. Karmalyuk on the example of the works of O. Lysenko to the words of T. Shevchenko. Conclusions. The performance of the analyzed solos by O. Kulchytska "Oh, I'm alone, I'm alone" and P. Karmalyuk "On Sunday morning is early" from the composer's work by M. Lysenko to the words of T. Shevchenko is distinguished by simplicity, sincerity, sincerity, that is, all those qualities that are usually are also present in folk performers. However, the difference from a folk song can be traced in the increased drama and vivid emotional expression. However, M. Lysenko's lyrical solos usually contain signs of other genres, which requires singers to have emotional mobility, mastery in using a dynamic palette, timbral colors, and performance techniques.

In general, it can be stated that the solo songs of M. Lysenko, created to the texts of T. Shevchenko, open wide opportunities for the use of means of musical expressiveness, characteristic of original Ukrainian folklore.

Key words: *M. Lysenko, T. Shevchenko, folk song motifs, performance, P. Karmalyuk, O. Kulchynska.*

Обґрунтування теми дослідження.

У березні, майже в один день, Україна вшановує дві знаменні дати: 9 березня день народження Т. Шевченка та 10 березня – день народження М. Лисенка. Звичайно, різниця у роках народження тільки з невеликим відсотком могла б сприяти особистій зустрічі великих творців у реальному житті. Проте їхня зустріч все ж таки відбулася і М. Лисенко став творцем відомих і популярних серед виконавців пісень на слова Т. Шевченка. «Щороку в березні, всупереч заборонам і переслідуванням, у Києві проводились Шевченківські вечори і концерти, організатором яких незмінно виступав М. Лисенко, ставлення якого до поета було благовійним. З 1862 р. композитор відзначав шевченківську дату концертом, новим твором або поїздкою на могилу Кобзаря» (*І. Коляда, 2014*).

Камерно-вокальні твори М. Лисенка, як і низки інших композиторів першої половини ХХ ст. (Я. Степового, К. Стеценка, С. Людкевича, В. Косенка, Л. Ревуцького, С. Людкевича, Н. Нижанківського, А. Рудницького, В. Барвінського, С. Туркевич та ін.), загалом базувалися на романтичній естетиці як у змістовному плані, так і у принципах побудови мелодики та гармонії. Але їхньою безспірною особливістю була апеляція до народнопісенних витоків, до застосування засобів музичної виразності, характерних для самобутнього українського фольклору. Практично необмежені можливості для реалізації цього завдання дають обробки народних пісень та солоспіви М. Лисенка, найвдаліші з яких створені на тексти Т. Шевченка.

У сучасних умовах сплеску національної свідомості й патріотизму, бажання відірватися від масованих зразків популярної естради звернення до аналізу виконавської майстерності українських митців, які втілюють автентичність української пісенної творчості не лише на укра-

їнській сцені, на нашу думку, досить актуальне завдання.

Аналіз найновіших досліджень і публікацій. Насамперед зазначимо, що праця українських вчених, присвячених творчості Т. Шевченка та М. Лисенка, – досить багата.

Так, у публікації «Світоч слова і світоч музики: Микола Лисенко і Тарас Шевченко. Історико-літературний нарис (до 200-річчя з дня народження Т. Шевченка)» доктор історичних наук І. Коляда акцентує увагу на основних віхах життя М. Лисенка, пов'язаних з ім'ям Т. Шевченка (*І. Коляда*).

Л. Корній у публікації «Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії» проаналізовано психологічні особливості та спільне в духовних цінностях, поглядах, думках відомих українських митців (*Л. Корній*).

Також потрібно звернути увагу на праці, які опосередковано торкаються співпраці поета і композитора. Так, низка статей, зокрема: Б. Фільц «Особливості розкриття поезії Т. Шевченка у творчості українських композиторів» (*Б. Фільц*), О. Берегової «Шевченкіана в українській композиторській творчості ХХ століття» (*О. Берегова*), О. Мусіяченко «Образ Тараса Шевченка у музичному середовищі Києва другої половини ХІХ – початку ХХ ст.» (*О. Мусіяченко*), С. Людкевича «Про композиції до поезії Т. Шевченка» (*С. Людкевич, 1976*), присвячені професійній творчості українських композиторів, зокрема М. Лисенка, та аналізу їхніх творів на слова Т. Шевченка.

О. Осадця у статті «До історії видання музичних творів М. В. Лисенка на тексти Т. Г. Шевченка» на основі вивчення нотної продукції висвітлює історію видання музичних творів М. Лисенка на поезію Т. Шевченка (*О. Осадця*).

Незважаючи на досить широкий спектр досліджень, суто музично-виконавський аналіз інтерпретації пісенних творів двох великих

авторів представлений в українській науці, зокрема музикознавчій, не достатньо. Частковому вирішенню цієї проблеми присвячена **стаття, мета якої** – прослідкувати народнопісенні мотиви у виконанні пісень М. Лисенка на слова Т. Шевченка «У неділю вранці-рано» (П. Кармалюк) та «Ой, одна, я одна» (О. Кульчинська).

Наукова новизна полягає у музикознавчому аналізі народних мотивів солоспіву О. Кульчинської та М. Кармалюка на прикладі творів О. Лисенка на слова Т. Шевченка.

Виклад основного матеріалу. Першу половину ХХ ст. дослідники не дарма вважають золотим періодом у розвитку національної камерно-вокальної музики. Детермінована запитом молодих співаків представляти вокальне мистецтво у світі, відповідна сфера композиторської діяльності в ті роки значно активізувалася, а музичні твори набули небувалої популярності й поширення.

Програми концертних виступів професійних співаків ХХ століття, фундаторів київської вокальної школи – О. Мишуги, М. Донець та М. Донець-Тессейр, Д. Євтушенко, Є. Мірошніченко О. Петляш, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Карлашов, М. Микиша та ін. – свідчать про активне включення до репертуару творів українських авторів, за допомогою яких національна ідентифікація творчості відбувалася значно швидше та яскравіше. Деякі зразки вокальної літератури з'являлися на світ на замовлення видатних співаків, а низка інших – під враженням від виконавської майстерності того чи іншого артиста.

Як ми вже зазначали вище, великі можливості для відтворення національного колориту та народнопісенних традицій давали обробки народних пісень та солоспіву М. Лисенка, багато з яких створені на слова Т. Шевченка. І це не дивно, адже «Шевченко і Лисенко принципово змінили манеру вислову, порвавши із штампами церковної «вчености» чи загумінкового сентименталізму, поклавши в основу власних мовленнєвих кодів шляхетну простоту живої народної розмовної мови та національний музичний фольклор» (О. Козаренко, 2001:14).

На любов О. Лисенка до творів Т. Шевченка, яку він проніс через усе життя, вплинуло його перше знайомство з «Кобзарем» у домі дядька.

М. Старицький згадував так згадував про цю подію: «...Одного разу дістали ми заборонені вірші Шевченка і цілу ніч читали їх, захоплюючись і формою, і словом, і сміливістю змісту. Лисенко, що звик до російської чи французької мови, був особливо вражений і зачарований музичною звучністю і силою простого народного слова» (І. Коляда).

Вокальні твори М. Лисенка, наближені до народних пісень та створені на вірші з «Кобзаря», мають відповідний жанровий розподіл: романси-думи, романси-поєми, романси-коліскові, ліричні романси чи солоспіву, танцювальні, жартівливі та інші. Дійсно, «...ніхто з українських композиторів не написав стільки музичних композицій на тексти Т. Шевченка, як М. Лисенко (понад 90). Починаючи з другої половини ХІХ ст., у культурному середовищі України імена Тараса Шевченка та Миколи Лисенка досить часто ставили поряд» (Л. Корній).

Звичайно, інтерпретація текстів Т. Шевченка вимагає від композиторів не тільки занурення у його стилістику та відчуття «музикальності» віршів, а й передусім досконалого знання специфіки української народної пісні. Гарно про це зазначив С. Людкевич: «Музикант, який хоче складати музику до Шевченка, мусить рахуватись не тільки з його індивідуальністю, яку він репрезентує: хто хоче розуміти, відчувати і відповідно інтерпретувати Шевченка, мусить, безумовно, розуміти і відчувати ту сферу, з якої вийшла поезія Шевченка. Без розуміння українських народних пісень нема й бесіди про розуміння й інтерпретування Шевченка. Отже, першим *canditio sine qua non*, першим канонем для всякого композиста до поезії Шевченка повинно бути не то пізнати, не то совісно студіювати, а вжитися в українські народні пісні, в їх поетичний і музичний зміст і форму, їх взаємозв'язок і відносини. Музика до Шевченка мусить бути так само живим вицвітом українських народних пісень, як його поезія» (С. Людкевич, 1976:128).

Спробуємо прослідкувати народнопісенні мотиви у виконанні українськими співаками пісень О. Лисенка на слова Т. Шевченка.

Дума М. Лисенка «У неділю вранці-рано» на слова Т. Шевченка в інтерпретації учня Д. Євтушенка П. Кармалюка (Павло Петрович Каралюк – Дума), на нашу думку, слугує яскра-

вим зразком виконання твору в народних традиціях. Семантично твір відсилає до жанру думи, але в більш осучасненому вільному варіанті. Речитативні епізоди чергуються з наспівними, а в куплетно-варіаційну форму за необхідністю «вкрапляються» різноманітні контрастні епізоди. Оскільки традиційно в думах переважає словесний, а не музичний компонент, то музика слідує за словом, створюючи враження імпровізаційності побудови.

Домінує у цьому творі лірико-епічний характер, про що, зокрема, свідчить хронологічний виклад подій, піднесена, навіть дещо відсторонена позиція, яку займає оповідач. Впродовж всього розвитку твору поступово посилюється драматизм, музична мова ускладнюється, відбувається спроба проникнення у внутрішній світ героїв та формується почуття емпатії згідно з їхніми переживаннями.

П. Кармалюк намагається максимально наблизити власну манеру виконання до манери народних співаків, при цьому повністю ґрунтуючи її на професійній академічній основі. Як і в народній думі, речитатив є тут провідним, але не єдиним засобом викладення, тому виконавський стиль передбачає вільні переходи з декламаційних розділів до наспівних. Після невеликого арпеджованого фортепіанного вступу, що по суті являє собою імітацію «перебору» струн бандури чи кобзи, розпочинає свою історію «кобзар». Співак виконує початкову тему спокійно, дещо патетично, обережно з'єднуючи ходи на широкі інтервали. Це зав'язка подій: козаки відправляються на битву з турками.

Далі відбувається трагічна історія – козаки гинуть у синьому морі, а сирота Степан попадає до полону. Разом з вербальним текстом, посилюється драматизм у вокальній партії аж до досягнення кульмінації на відчайдушній молитві «Ой Спасе наш Межигорський, Чудотворний Спасе». В цьому розділі П. Кармалюк наповнює виконання схвильованістю, звучання голосу набуває емоційності та експресії. Прискорюється темп, мелодична лінія здійснюється вгору та досягає найвищих звуків (e^1 та f^1) наприкінці розділу на словах: «Без сповіді святої умирають, Як собаки, здихають».

Наступний розділ розпочинається фортепіанною інтермедією, яка приносить зміну характеру та ладу. Спокійно, у мажорі, веде

свою оповідь співак – герой пригадує Україну та свою сім'ю. Тут більше розспівних інтонацій, а звук має лагідний, «теплий» тембр. Розвиток приводить до ще однієї локальної кульмінації: «Плаче, ридає, до Бога руки здіймає». Після чого настає досить лаконічне завершення твору.

П. Кармалюк майстерно відтворив як композиторський задум, так і трагічний зміст твору. Його виконання вирізняється стриманістю в одних розділах та емоційною піднесеністю в інших, широким наповненням звуком у наспівних фрагментах та виразною декламацією в речитативних. Особливістю цієї інтерпретації є також надзвичайна метроритмічна свобода, яку дозволяє собі співак. Композиторський текст у ритмічному плані відтворюється приблизно, зі значними ефектами *rubato*, що цілком відповідає жанровій основі твору.

Знаменитий солоспів О. Лисенка «Ой, одна, я одна» на слова Т. Шевченка приваблює практично усіх співачок України. Романс можна знайти у виконанні Є. Мірошніченко, З. Гайдай, М. Стеф'юк, В. Лук'янець, В. Заболоцькою, І. Данилейко.

Пропонуємо детально розглянути втілення головного образу твору молодою співачкою О. Кульчинською – вихованкою Національної музичної академії України (клас М. Стеф'юк) (*Ольга Кульчинська, Павло Лисий – Ой, одна я, одна*).

До речі, на сьогодні О. Кульчинська (нар. 1990 р.) виступає на провідних оперних сценах світу та виконує головні ролі в творах В. Моцарта, Дж. Россіні, Г. Доницетти та ін. На жаль, в Україні її ім'я майже не відомо, хоча під час навчання в Академії Ольга багато концертувала, віддаючи перевагу творам сучасних композиторів та своїм однокурсникам: співала прем'єри творів А. Аркушиної, Р. Сокальчик, А. Саприкіна, А. Загайкевич. Також разом зі своїм однокурсником П. Лисим вона влаштувала у невеликому черкаському селі Дзендзелівка фестиваль «Вечори класичної музики», на якому виконала багато вокальних українських творів.

Тематика важкої жіночої долі, улюблена в шевченківській поезії, часто висвітлюється і в народних ліричних піснях. Тому солоспів О. Кульчинської «Ой, одна, я одна» ґрунтується на цьому фольклорному прототипі, хоча й водночас має низку ознак професійного романсу –

лінію наскрізного розвитку, локальні та генеральну кульмінації, поступову драматизацію музичного матеріалу.

Налаштувати співака (і слухача) на необхідний емоційний стан покликаний фортепіанний вступ, заснований на основному мелодичному зерні. Тема починається з високого звуку (c^2) і плавними хвилями опускається донизу. Мелодія романсу містить хроматизми, як то підвищена IV та VII ступені, які сприяють створенню скорботного настрою. Увесь твір складається з двох куплетів, тому важливо «простягнути» лінію розвитку до кульмінації наприкінці другого куплету, яка потребує від виконавиці демонстрації значних можливостей – звук a^2 на форте, за другим разом на димінундо.

О. Кульчинська розпочинає досить драматично, об'ємним звуком, наповненим глибокою вібрацією. Викладення твору відбувається в характері не тільки скорботному, а й з певною рішучістю – виникає враження, що героїня не згодна миритися з самотньою та нещасливою долею. Втім, надто глибокий та драматичний звук зі стійким вібрато дещо суперечить народнопісенній традиції – виконанню простому, щирому, стриманому, з вільнішими метроритмічними коливаннями, що сприяє правдивому відтворенню образу сільської дівчини, що

випливає у співі свою тугу за щастям.

Висновки. Виконання проаналізованих солоспівів О. Кульчицькою «Ой, одна, я одна» та П. Кармалюком «У неділю вранці-рано» з композиторського доробку М. Лисенка на слова Т. Шевченка вирізняється простотою, щирістю, задушевністю, тобто усіма тими якостями, які зазвичай є присутніми і у народних виконавців. Однак відмінність від народної пісні простежується у підвищеному драматизмі та яскравій емоційності висловлювання. Утім, в ліричних солоспівах М. Лисенка, як правило, присутні ознаки інших жанрів, що вимагає від співаків емоційної мобільності, майстерності у використанні динамічної палітри, тембральних фарб та виконавських прийомів.

Загалом можна констатувати, що солоспіву М. Лисенка, створені на тексти Т. Шевченка, відкривають широкі можливості для застосування засобів музичної виразності, характерних для самобутнього українського фольклору.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у порівняльному музикознавчому аналізі виконавства інших українських співаків, які у своїй творчості презентують творчий доробок корифеїв національного мистецтва О. Лисенка і Т. Шевченка.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Берегова О. Шевченкіана в українській композиторській творчості XX століття. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD7_Verehova.pdf
2. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. д. мист. Київ, 2001. 23 с. [in Ukrainian]
3. Коляда І. Світоч слова і світоч музики: Микола Лисенко і Тарас Шевченко. Історико-літературний нарис (до 200-річчя з дня народження Т. Шевченка). URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/15278/Kolyada.pdf;jsessionid=CCA11BE9D1739747E2C92BAC16094075?sequence=1>
4. Корній Л. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:k7-DI3exWpMJ:chasopysnmau.com.ua/article/view/242286/240220&cd=1&hl=uk&ct=clnk&gl=es>
5. Людкевич С. Про композиції до поезії Т. Шевченка. *С. Людкевич. Дослідження і статті*. Київ: Музична Україна, 1976. С. 127–131.
6. Мусіяченко О. Образ Тараса Шевченка у музичному середовищі Києва другої половини XIX – початку XX ст. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/33687487.pdf>
7. Ольга Кульчинська, Павло Лисий – Ой, одна я, одна. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NF9IB91w9IU>
8. Осадця О. До історії видання музичних творів М. В. Лисенка на тексти Т. Г. Шевченка. URL: <https://www.lsl.lviv.ua/wp-content/uploads/Z/Z2014/JRN/PDF/33.pdf>
9. Павло Петрович Каралюк – Дума (У неділю вранці рано). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IpIgwP2UAaM>
10. Фільц Б. Особливості розкриття поезії Т. Шевченка у творчості українських композиторів. URL: <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2014/3/20.pdf>

REFERENCES:

1. Berehova, O. Shevchenkiana v ukrainskii kompozytorskii tvorchosti KhKh stolittia [Shevchenkian's in the Ukrainian composer's creativity of the 20th century]. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD7_Berehova.pdf [in Ukrainian].
2. Kozarenko, O. (2021). Ukrainska natsionalna muzychna mova: heneza ta suchasni tendentsii rozvytku [Ukrainian national musical language: genesis and modern development trends]: avtoref. dys. d. myst. Kyiv [in Ukrainian].
3. Koliada, I. Svitoch slova i svitoch muzyky: Mykola Lysenko i Taras Shevchenko. Istoryko-literaturnyi narys (do 200-richchia z dnia narodzhennia T. Shevchenka) [Light of words and light of music: Mykola Lysenko and Taras Shevchenko. Historical and literary essay (to the 200th anniversary of the birth of T. Shevchenko)]. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/15278/Kolyada.pdf;jsessionid=CCA11BE9D1739747E2C92BAC16094075?sequence=1> [in Ukrainian].
4. Kornii L. Taras Shevchenko i Mykola Lysenko: natsiokulturni ta muzychno-stylovi refleksii [Taras Shevchenko and Mykola Lysenko: national cultural and musical and stylistic reflections]. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:k7-DI3exWpMJ:chasopysnmau.com.ua/article/view/242286/240220&cd=1&hl=uk&ct=clnk&gl=es> [in Ukrainian].
5. Liudkevych, S. (1976). Pro kompozytsii do poezii T. Shevchenka. S. Liudkevych. Doslidzhennia i statti [About compositions to T. Shevchenko's poetry. S. Lyudkevich. Research and articles]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
6. Musiiachenko, O. Obraz Tarasa Shevchenka u muzychnomu seredovyshchi Kyieva druhoi polovyny KhIKh – pochatku KhKh st. [The image of Taras Shevchenko in the musical environment of Kyiv in the second half of the 19th – beginning of the 20th century]. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/33687487.pdf> [in Ukrainian].
7. Olha Kulchynska, Pavlo Lysyi – Oi, odna ya, odna [Olga Kulchynska, Pavlo Lysiy – Oh, I'm alone, I'm alone]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NF9IB91w91U> [in Ukrainian].
8. Osadtsia, O. Do istorii vydannia muzychnykh tvoriv M. V. Lysenka na teksty T. H. Shevchenka. [To the history of the publishing of musical works by M. V. Lysenko based on texts by T. G. Shevchenko]. URL: <https://www.lsl.lviv.ua/wp-content/uploads/Z/Z2014/JRN/PDF/33.pdf> [in Ukrainian].
9. Pavlo Petrovych Karaliuk – Duma (U nediliu vrantsi rano) [Pavlo Petrovych Karalyuk – Duma (early on Sunday morning)]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IpIgwP2UAaM> [in Ukrainian].
10. Filts, B. Osoblyvosti rozkryttia poezii T. Shevchenka u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv [Peculiarities of the disclosure of T. Shevchenko's poetry in the works of Ukrainian composers]. URL: <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2014/3/20.pdf> [in Ukrainian].

УДК 783.11

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-10>

Андрій ПОЦЕЛУЙКО

кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, Національний університет «Львівська політехніка», вул. С. Бандери, 12, м. Львів, Україна, 79013

ORCID: 0000-0002-1078-7615

Бібліографічний опис статті: Поцелуйко, А. (2023). Особливості музичного етосу моноголосної Літургії Йоана Златоустого з Перемишльського рукопису середини XVII століття. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 68–73, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-10>

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ЕТОСУ МОНОГОЛОСНОЇ ЛІТУРГІЇ ЙОАНА ЗЛАТОУСТОГО З ПЕРЕМИШЛЬСЬКОГО РУКОПІСУ СЕРЕДИНИ XVII СТОЛІТТЯ

У статті здійснено філософсько-музичне дослідження етосу окремих частин моноголосної Літургії Йоана Златоустого з Перемишльського рукопису середини XVII століття, а саме: Херувимської пісні, Євхаристійного канону і похвальної пісні на честь Богородиці «Достойно єсть», шляхом аналізу елементів їх комплексних музичних структур. Описано ряд музичних форм цих структур через які виявляється етос моноголосної Літургії. З'ясовано, що в творі застосовані усі види ладів, які Платон та Аристотель називали етичними. Виявлено зв'язок між семантичними та музичними структурами. Музичні фрази яким відповідають ті чи інші слова-символи, відображають дух, який виражається етосом музичних ладів. Визначено, що переплетення дорійського (1, 1, ½) мужнього з лідійським (½, 1, 1) оплакувальним жіночим ладом у формі «запитання» і «відповіді», набуває форми ряду бінарних опозицій. Також виявлено, що остання фраза Херувимської пісні завершується радісним (по Платону) – фрігійським ладом (1, ½, 1), який несе очищення і виражає стан «екстатично збудженої душі» (по Аристотелю). Наголошено на функціях музичних форм з огляду на концептуальні принципи класифікації музичного етосу Платона та Аристотеля. Виокремлено основні елементи комплексної структури: лідійський, фрігійський, дорійський лади, які гармонійно поєднуються між собою. Відзначено, що зважаючи на перспективність поєднання напрацьовань класиків античної філософії з новітніми методологічними підходами, подальші дослідження мають бути націленими на встановлення глибших взаємозв'язків вчення про музичний етос з сучасними музикознавчими та музично-філософськими концепціями. На основі дослідження музичного тексту моноголосної Літургії, зроблено висновок, що метод структурного аналізу музичних форм є перспективним підходом для філософсько-музичного осмислення етосу сакральних композицій.

Ключові слова: філософія музики, лади, музичний етос, музичні структури, моноголосна літургія.

Andriy POTSELUIKO

PhD (Philosophy), Associate Professor of The Philosophy Department, Lviv Polytechnic National University, 12 S. Bandera str., Lviv, Ukraine, 79013

ORCID: 0000-0002-1078-7615

To cite this article: Potseluyko, A. (2023). Osoblyvosti muzychnoho etosu monoholosnoyi Liturhiyi Yoana Zlatoustoho z Peremyshl's'koho rukopysu seredyny XVII stolittya [Features of the musical ethos of the monophonic Liturgy of John Chrysostom from the Peremyshl manuscript of the mid-17th century]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 68–73, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-10>

FEATURES OF THE MUSICAL ETHOS OF THE MONOPHONIC LITURGY OF JOHN CHRYSOSTOM FROM THE PEREMYSHL MANUSCRIPT OF THE MID-17TH CENTURY

The article presents a philosophical and musical research of the ethos of certain parts of the monophonic Liturgy of John Chrysostom from the Peremyshl manuscript of the mid-seventeenth century, namely: The Cherubic Song, the Eucharistic Canon, and the Song of Praise in honor of the Saint Mary «Axion estin» by analyzing the elements of their complex musical structures. The author describes a number of musical forms of these structures. Through them the ethos of the monophonic Liturgy is revealed. It is found that the work uses all types of modes that Plato and Aristotle called ethical. The connection between semantic and musical structures is revealed. Musical phrases corresponding to certain word-symbols reflect the spirit expressed by the ethos of musical modes. It has been determined that the interweaving

of the Doric (1, 1, ½) masculine with the Lydian (½, 1, 1) mournful feminine mode in the form of "question" and "answer" takes the form of a series of binary oppositions. It is also found that the last phrase of the Cherubic Song ends with a joyful (according to Plato) Phrygian mode (1, ½, 1), which carries purification and expresses the state of an «ecstatically excited soul» (according to Aristotle). The functions of musical forms are emphasized in view of the conceptual principles of classification of the musical ethos of Plato and Aristotle. The main elements of the complex structure are distinguished: Lydian, Phrygian, Dorian modes, which harmoniously are combined with each other. It is noted that, given the prospects of combining the achievements of the classics of ancient philosophy with the latest methodological approaches, further research should be aimed at establishing deeper interconnections between the doctrine of musical ethos and modern musicological and musicological-philosophical concepts. Based on the study of the musical text of the monophonic liturgy, it is concluded that the method of structural analysis of musical forms is a promising approach for the philosophical and musical comprehension of the ethos of sacred compositions.

Key words: *philosophy of music, modes, musical ethos, musical structures, monophonic liturgy.*

Актуальність теми та методологія дослідження. Музичний етос розглядається в філософії музики як певне універсальне поняття, що втілює соціо-психологічну орієнтацію картини світу і ментальну установку на формування культурно-цивілізаційного процесу, його здатність генерувати і культивувати нові типи реакцій, смаків, уявлень саме в цих формах. Він є духовним стрижнем культурного простору, морально-психологічною платформою, на якій вибудовується образно-естетична модель сучасного буття та опанування типових ознак часу (Каблова, 2019, с. 379).

Дослідження специфіки національного академічного музичного етосу є актуальною темою, враховуючи соціокультурні і соціополітичні реалії сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Серед новітніх досліджень, дотичних до нашої тематики, в основі яких лежить структуралістська методологія, можна виділити ряд праць українських і зарубіжних дослідників.

Вітчизняний науковець Н. Назаров застосує цю методологію як в лінгвістичній (Назаров, 2021а) так і в музикознавчій областях.

У статті «Індоевропейський музичний ідіом та етногенез індоевропейців», автором здійснено структурно-порівняльний аналіз ритмічних патернів пісень із виразними ритуальними функціями із різних індоевропейських етнокультур. Виділено стабільні ритмічні послідовності, що збереглися здебільшого в клаузулах (0101/0100 та 011/010). Ці клаузули корелюють із двома головними типами індоевропейських метричних зразків (Назаров, 2021b).

Н. Сізова та Г. Білозерська розробили структурний метод дослідження хорового мистецтва певних регіонів (Сізова, Білозерська, 2021).

Структурний аналіз календарно-обрядових пісень та інструментального фольклору про-

водить у своїй статті Л. Немцова (Немцова, 2021).

Структурний метод аналізу звуко-рухових об'єктів через їх тривалість і певні характерні риси застосовано R. Godøy в його праці «Constraint-Based Sound-Motion Objects in Music Performance» (Godøy, 2021).

Компонентно-структурний аналіз емоційної стійкості в музично-виконавській діяльності здійснено Т. Чжуном (Чжун, 2022).

R. Asano стверджує, що еволюція ієрархічної структури, яка створює здатність до мови та музики, піддається порівняльному еволюційному дослідженню (Asano, 2022).

P. Bodily і D. Ventura ілюструють свій підхід у контексті пошуку різних форм структурного повторення в музичній композиції. Аналізують гармонічну, висотну, ритмічну та ліричну структуру музичного твору та поєднують ці елементи для визначення абстрактної структури куплету-приспіву (Bodily, Ventura, 2021).

K. Mankel, U. Shrestha, A. Tipirneni-Sajja та G. Bidelman застосували структурний метод класифікації звуків у певних ладових групах (Mankel, Shrestha, Tipirneni-Sajja, Bidelman, 2022).

Однак для глибшого філософсько-музичного осягнення обраного нами сакрального твору варто поєднати сучасні наукові напрацювання з базовими теоретичними принципами давньогрецьких мислителів.

Першооснова філософського осмислення музичного етосу. Вчення про музичний етос в античну епоху було домінуючою філософською концепцією сприйняття музики. Вона дає нам можливість наблизитися до античного розуміння музики як феномену (Мішин, 2018, с. 537).

Вчення про етос має довгу історію виникнення та становлення. Важливим для усвідомлення природи та значення музики стало

виокремлення самого поняття музичного етосу. Спершу поняття етосу застосовувалось в риторичі, а далі етос (від грец. εθος-звичай, або ηθος-вдача, характер, темперамент) став відображати стиль життя різних суспільних груп та культур (Каблова, 2019, с. 380).

Етос музичного мистецтва, мислився як феномен звукового напруження: гармоніки з мелодією, ритміки, метрики та музичного твору як цілісного фактору впливу. Він ґрунтувався на вченні про число і музику. Кожен звук трактувався як тон, що означає «натягненість» або «напруженість», за аналогією до «натягненості струни». «Етос» вважався тим чи іншим укладом психіки на основі якого формувалась культура того чи іншого типу та стилю психічного життя. Античні мислителі вважали, що музика має свій характерний етос і впливає ним на психіку слухача (Драганчук, 2010, с. 14–15).

Давньогрецькі філософи виділяли етос гармоніки, мелодики, ритміки, метрики та етос усього твору.

Загальну класифікацію ладів, що характеризує їхній вплив на психіку показано в «Державі» та «Тімеї» Платона. Дорійський лад (1, 1, $\frac{1}{2}$) впливає на воїнів, а саме, укріплює їх дух.

Радісний, благовісний дух вказує на фрігійський лад (1, $\frac{1}{2}$, 1), а лідійський ($\frac{1}{2}$, 1, 1) – абсолютно непридатний для позитивного впливу – жіночий, оплакувальний. Всі ці лади нисхідні, так як у низьких звуках відчувалося більше благородства ніж у високих (Драганчук, 2010).

Платон вважав доцільним залишати у творах тільки дорійський та фрігійський лади, а всі інші на його думку, не сприяють вихованню етосу і тому він пропонував їх заборонити (Мішин, 2018, с. 540).

Класифікація етичних ладів, тобто таких, що впливають на етос, була розроблена і Аристотелем. Зокрема дорійський лад (1, 1, $\frac{1}{2}$) трактувався філософом як мужній і урівноважуючий; фрігійський (1, $\frac{1}{2}$, 1) як такий, що виражає стан «екстатично збудженої душі», несе очищення і є необхідною складовою містичних культів; лідійський ($\frac{1}{2}$, 1, 1) «наївно-дитячий» як благотворний для молодих душ (Драганчук, 2010, с.17).

Отже, давньогрецька музична система була тетракордовою і створювала велику кількість ладових комбінацій їх поєднанням. Також визначалися три роди – діатоніка, хроматика та енгармоніка. У кожному з яких міг вжива-

тись тетракорд. Основних тетракордів (а отже, і основних музичних етосів) було три: дорійський, фрігійський та лідійський. Вони відрізнялись положенням півтона і у діатонічному роді мали таку інтервальну будову: Дорійський (1, 1, $\frac{1}{2}$); Фрігійський (1, $\frac{1}{2}$, 1); Лідійський ($\frac{1}{2}$, 1, 1) (Мішин, 2018, с. 540).

Вищеописані етико-естетичні уявлення давніх греків про етос музичних першоелементів, є філософсько-методологічним фундаментом усіх подальших надбань філософії музики.

Виклад основного матеріалу. Предметом нашого дослідження є Літургія Йоана Златоустого з Перемишльського ірмоля середини XVII століття, яка була знайдена в Ірмолю бібліотеки Свято – Успенської Унівської лаври¹. Цей Ірмолю був написаний при Перемишльській кафедрі Йоана Хрестителя, в роки правління перемишльського єпископа Антонія Винницького (1650–1679) та польського короля Яна Казимира (1648–1668) (Балуцька, 2008). Літургія складається з чотирнадцяти повних частин і коротких ектеній. В ній логічно поєднуються між собою музичні фрази і речення, а також слова, що передають характер кожної частини Літургії.

Розглянемо основні частини Літургії, такі як «Херувимська пісня» та «Євхаристійний канон» від «Милость мира» до похвальної пісні «Достойно есть».

В «Херувимській пісні» ми бачимо чітко виражений дорійський лад (1, 1, $\frac{1}{2}$); хоча і з різним ритмічним малюнком в діатонічному роді на розспівні тони. (Літургія Йоана Златоустого з Перемишльського рукопису середини XVII століття 2008, с. 12–13). Оскільки дорійський лад за Платоном та Аристотелем – войовничий, мужній, то в тексті «Херувимської пісні» акцентуються слова-символи «херувими», «образующе», «приносящей», «житейскую», що відображають характер – дух мужності херувимів. В словах «отвержем печаль» найбільш яскраво проспівується дорійський лад.

Цікавим є переплетення дорійського (1, 1, $\frac{1}{2}$) мужнього з лідійським ($\frac{1}{2}$, 1, 1) оплаку-

¹ Літургія Йоана Златоустого з Перемишльського рукопису середини XVII століття / упор. Надія Балуцька, Наталя Сиротинська, ред. Кр. Ганнік і Ю. Ясіновський / Інститут Літургійних Наук Українського Католицького Університету, Lehrstuhl für Slavische Philologie der Bayerischen Julius-Maximilian Universität zu Würzburg [=Антологія візантійськослов'янської церковної монодії, 7]. Львів: в-во УКУ 2008.

вальним жіночим ладом у формі «запитання» і «відповіді», що набуває форми ряду бінарних опозицій:

1 Дорійський «херувими» – Лідійський «в тайні образующе».

2. Дорійський «образующе» – Лідійський «образующе», «животворящей», «трисвятую», «житейскую».

Бінарний опозиційний ряд завершується мужнім дорійським ладом, з акцентом на останній фразі «отвержем печаль».

Завершальна частина «Херувимської пісні» – Аلیلія («хвалить Бога») – молитовне хвалебне слово, звернене до Бога. В першій фразі, лідійським ладом (½, 1, 1) розспівується «алилуя», четверта фраза підкреслюється дорійським ладом (1, 1, ½), а шоста фраза завершується радісним (по Платону) – фрігійським ладом (1, ½, 1), який несе очищення і вказує на стан «екстатично збудженої душі» (по Аристотелю).

Цікаво позначити ритмічні особливості цих фраз: «Алилуя» лідійського ладу найбільш «розспівана» довгими тривалостями, що вказує на оплакувальний характер фрази. В свою чергу, в «Алилуя» дорійського ладу проявляється пунктирний ритм, де подовжена сильна доля чергується з скороченою слабкою, що і підкреслює урочистість та мужність. А завершальна фраза «Алилуя» фрігійського ладу чітко, ритмічно оспівує кожен склад слова. (Літургія Йоана Златоустого з Перемишльського рукопису середини XVII століття 2008, с. 14).

В Євхаристійному каноні кожна з частин є продовженням попередньої, зберігаючи при цьому цілісність. Частина «Милість мира» складається з двох подібних між собою речень. Перше речення «милість мир» (питання) мелодично завершене, друге (відповідь) – закінчується нестійкою каденцією. Інтонаційно мелодія рухається в межах кварта, оспівуючи тон «до». Слід зауважити, що терцова структура дає змогу підкласти верхню терцію. Тут прослідковується фрігійський лад на слові «пініе», який продовжує наступне музичне речення «імами ко Господу» з однаковим ритмічним малюнком, і акцентом на «Господу». У розспівній частині «Достойно і праведно» перша фраза рухається інтонаційно висхідним рухом в межах кварта. Спостерігається фрігійський ладовий відтінок на початку фрази, всередині та в кінці з різним ритмічним малюнком. Останнє проведення

логічно закінчує музичну форму, ніби сповільнює її. Друга фраза рухається інтонаційно нисхідним лідійським рухом. Ці дві фрази також темброво різні. Перша фраза – питання високих голосів, друга – відповідь низьких голосів.

Музично-словесна структура найбільш величній кульмінаційної частини Євхаристійного канону – «Свят, свят» складається з трьох частин. Перша коротка частина-мотив «свят, свят» є експозицію. Друга – більш розгорнута по фразуванню розробка «свят Господь Саваофт іспольн небо і земля слави его осанна во вишніх» збагачена секвенційними ходами. Третя – видозмінена реприза «благословен грядий», і кода «во ім'я, во ім'я Господне». Цей початковий короткий експозиційний мотив повторюється три рази як запитання, і три рази йому дається відповідь іншим коротким мотивом. У «Свят, свят» знаходимо лідійський лад у двох фразах «амінь» з різним ритмічним малюнком, які йдуть одна за одною. Цікаво також відзначити, що перша фраза звучить як «амін» твердо без м'якого знаку, а друга як «амінь» з м'яким знаком.

Завершенням Євхаристійного канону є найбільш оспівувана частина «Тебе поем». Перша фраза оспівується однаковим ритмічним малюнком у двох наступних фразах «благословим», «благодарим». Кульмінаційна фраза «Господи» проспівується фрігійським ладом, а остання фраза «Боже наш» – лідійським ладом.

В похвальній пісні на честь Богородиці «Достойно єсть» дорійський лад визначається пунктирним ритмом фрази «славнійшую», що вказує на мужність, стійкість. Велична фраза лідійського ладу «рождейшую» плавно переходить у фразу «Богородицю» фрігійського ладу, яка виконує катарсичну функцію. Загалом, це наскрізна музична форма. Але умовно можна її структурувати як музично, так і словесно: вступ і розробка з постійним висхідним і нисхідним рухом.

Вступ «Достойно єсть яко воістину блажити Тя Богородице» характеризується секвенційними зворотами (з різним ритмічним малюнком) вже на початку речення. Повторне посилення тонів в одному слові підсилює саме слово-символ «Богородице», акцентуючи його і при цьому висхідним рухом вказує на його значення.

Розробка має більш розповідний характер. Постійне чергування четвертних і половинних

тривалостей підсилює мелодичну лінію, утворюючи при цьому хвилеподібну мелодію, яка у тісному взаємозв'язку зі словом розкриває його глибокий зміст. І завершується похвальна пісня дорійським ладом на слова «величаєм, величаєм», що підкреслює стоїчність етосу фрази (Літургія Йоана Златоустого з Перемишльського рукопису середини XVII століття 2008, с. 15).

Висновок. Методом структурного аналізу музичних форм досліджено сакральний музичний текст моногосної Літургії Йоана Златоустого з Перемишльського ірмоля середини XVII століття. Такий підхід виявився плідним для філософсько-музичного осмислення етосу твору. Можемо констатувати, що в моногосній Літургії застосовані усі види ладів, які Платон та Аристотель називали етичними. Простежується зв'язок між семантичними та музичними структурами. Музичні фрази яким відповідають ті чи інші слова-символи, відображають дух, який виражається етосом музичних ладів. Слід зазначити, що такі ключові слова-символи як «алилуя», «Господи», «Богородицю», позначені фрігійським ладом;

«херувими», «образующе», «приносящей», «житейськую», «отвержем печаль», «алилуя», «славнійшую», «величаєм» – дорійським ладом; «образующе», «животворящей», «трисвятую», «житейськую», «алилуя», «достойно і праведно», «амінь», «амін», «Боже наш», «рождейшую» – лідійським ладом. В частині Літургії під назвою «Херувимська пісня» спостерігаємо переплетення дорійського (1, 1, 1/2) мужнього з лідійським (1/2, 1, 1) оплакувальним жіночим ладом у формі ряду запитань і відповідей: дорійський «херувими» – лідійський «в тайні образующе»; дорійський «образующе» – лідійський «образующе», «животворящей», «трисвятую», «житейськую». Завершується ця частина мужнім дорійським ладом, з акцентом на останній фразі «отвержем печаль».

Зважаючи на перспективність поєднання напрацювань класиків античної філософії з новітніми методологічними підходами, подальші дослідження мають бути націленими на встановлення глибших взаємозв'язків вчення про музичний етос з сучасними музикознавчими та музично-філософськими концепціями.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Балущка Н. М. Літургія Йоана Златоустого з Перемишльського ірмоля. / *Молоде музикознавство. Наукові збірники Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 20. Львів : Сполом, 2008. С. 128–134.
2. Драганчук, В. М. Музична психологія і терапія: навч. посіб. для студ. спец. «Музичне мистецтво» / В. Драганчук; передм. Л. Кияновської. Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. 230 с.
3. Каблова Т.Б. Музичний етос епохи Середньовіччя. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. №2. С. 379–381.
4. Літургія Йоана Златоустого з Перемишльського рукопису середини XVII століття / упор. Н. Балущка, Н. Сиротинська; ред. Кр. Ганнік і Ю. Ясіновський / Інститут Літургійних Наук Українського Католицького Університету, Lehrstuhl für Slavische Philologie der Bayerischen Julius-Maximilian Universität zu Würzburg [=Антологія візантійськослов'янської церковної монодії, 7]. Львів: в-во УКУ, 2008. 23 с.
5. Мішин В.Ю. Вчення про музичний етос у класичну епоху. *Молодий вчений*. 2018. №2. С. 537–542.
6. Назаров Н.А. Алгебраїчні моделі симетрії балтослов'янських фольклорних текстів. *Folia Philologica*. 2021. №1. С. 34–54.
7. Назаров, Н.А. Індоевропейський музичний ідіом та етногенез індоевропейців. *Folia Philologica*, 2021. №2. С. 42–60.
8. Немцова Л.О. Історія окремих напрямів музичного мистецтва в Україні у XX столітті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. №4. С. 150–155.
9. Сізова Н.С., Білозерська Г.О. Системний підхід та структурний метод як основа дослідження регіональної хорової культури. *Педагогічні науки*. 2021. № 151. С. 176–184.
10. Чжун Т. Інформаційно-діяльнісний компонент формування емоційної стійкості в музично-виконавській діяльності учнів дитячої музичної школи. *Педагогічні науки: теорія та практика*. 2022. №4. С. 186–190.
11. Asano R. The evolution of hierarchical structure building capacity for language and music: a bottom-up perspective. *Primates*. 2022. №63. P. 417–428.
12. Bodily P. M. & Ventura D. Inferring Structural Constraints in Musical Sequences via Multiple Self-Alignment. *Proceedings of the Annual Meeting of the Cognitive Science Society*. 2021. P. 43.

13. Godøy R. Constraint-Based Sound-Motion Objects in Music Performance. *Frontiers in Psychology*. 2021. P. 1–17.
 14. Mankel K., Shrestha U., Tipirneni-Sajja A., Bidelman G.M. Functional Plasticity Coupled With Structural Predispositions in Auditory Cortex Shape Successful Music Category Learning. *Front. Neurosci.* 2022. Vol. 16:897239.

REFERENCES:

1. Balutska, N. M. (2008). Liturhiya Yoana Zlatoustoho z Peremyshl's'koho irmoloya [Liturgy of John Chrysostom from the Peremyshl Irmoloy]. *Molode muzykoznavstvo – Young musicology*, 20, 128–134 [in Ukrainian].
2. Draganchuk, V. M. (2010). Muzychna psycholohiya i terapiya: pidruchnyk dlya studentiv spetsial'nosti «Muzychne mystetstvo» [Musical Psychology and Therapy: a textbook for students of the specialty "Musical Art"]. Lutsk: Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrayinky [in Ukrainian].
3. Kablova, T.B. (2019). Muzychnyy etos epokhy Seredn'ovichchya [Musical ethos of the Middle Ages]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts*, 2, 379–381 [in Ukrainian].
4. Hannik, Cr. & Yasinovskyi, Y. P. (Eds.). (2008). Liturhiya Yoana Zlatoustoho z Peremyshl's'koho rukopysu sereyny XVII stolittya [Liturgy of John Chrysostom from the Przemysl manuscript of the mid-seventeenth century]. Lviv: v-vo UKU [in Ukrainian].
5. Mishin, V.Y. (2018). Vchennya pro muzychnyy etos u klasychnu epokhu [The Doctrine of Musical Ethos in the Classical Age]. *Molodyy vchenyy-Young scientist*, 2, 537–542 [in Ukrainian].
6. Nazarov, N.A. (2021). Alhebrayichni modeli symetriyi baltoslov"yans'kykh fol'klornykh tekstiv [Algebraic models of symmetry of Baltic folklore texts]. *Folia Philologica-Folia Philologica*, 1, 34 –54 [in Ukrainian].
7. Nazarov, N.A. (2021). Indoyevropeys'kyy muzychnyy idiom ta etnogenez indoyevropeytsiv [Indo-European musical idiom and ethnogenesis of Indo-Europeans]. *Folia Philologica-Folia Philologica*, 2, 42–60 [in Ukrainian].
8. Nemtsova, L.O. (2021). Istoriya okremykh napryamiv muzychnoho mystetstva v Ukrayini u XX stolitti [History of certain areas of musical art in Ukraine in the twentieth century] *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv- Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts*, 4, 150–155 [in Ukrainian].
9. Sizova, N.S., & Bilozerska, H.O. (2021). Systemnyy pidkhid ta strukturnyy metod yak osnova doslidzhennya rehional'noyi khorovoyi kul'tury [Systematic approach and structural method as a basis for the study of regional choral culture]. *Pedahohichni nauky – Pedagogical sciences*, 151, 176–184 [in Ukrainian].
10. Zhun, T. (2022) Informatsiyno-diyal'nisnyy komponent formuvannya emotsiynoyi stiykosti v muzychno-vykonavs'kiy diyal'nosti uchniv dytyachoyi muzychnoyi shkoly [Information and activity component of the formation of emotional stability in the musical and performing activity of children's music school students]. *Pedahohichni nauky: teoriya ta praktyka – Pedagogical sciences: theory and practice*, 4, 186–190 [in Ukrainian].
11. Asano, R. (2022). The evolution of hierarchical structure building capacity for language and music: a bottom-up perspective. *Primates*, 63, 417– 428 [in English].
12. Bodily, P. M. & Ventura, D. (2021). Inferring Structural Constraints in Musical Sequences via Multiple Self-Alignment. *Proceedings of the Annual Meeting of the Cognitive Science Society*. P. 43 [in English].
13. Godøy, R. (2021). Constraint-Based Sound-Motion Objects in Music Performance. *Frontiers in Psychology*, P. 1–17 [in English].
14. Mankel, K., Shrestha, U., Tipirneni-Sajja A., Bidelman, G.M. (2022). Functional Plasticity Coupled With Structural Predispositions in Auditory Cortex Shape Successful Music Category Learning. *Front. Neurosci.* Vol. 16:897239 [in English].

УДК 785.1.614.13.071.2.091(477)"364"

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-11>

Маргарита ПРИМАК

аспірантка кафедри музикознавства та культурології, викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна, 40002

ORCID: 0000-0002-4881-3532

Бібліографічний опис статті: Примак, М. (2023). Мистецька діяльність Національної заслуженої капели бандуристів імені Г. Майбороди у період воєнного стану. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 74–82, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-11>

МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЗАСЛУЖЕНОЇ КАПЕЛИ БАНДУРИСТІВ УКРАЇНИ ІМЕНІ Г. МАЙБОРОДИ У ПЕРІОД ВОЄННОГО СТАНУ

Останні світові події кардинально змінили життя людей в різних країнах. Великого впливу зазнала й культура України. Дуже поширеною стала тенденція звернення до автентичних культурних зразків. Одні митці модернізують українські народні твори шляхом аранжування та обробок. Інші відновлюють композиції минулих років в їх оригінальному вигляді. Така мистецька діяльність сприяє плідному розвитку українського мистецтва.

В часи воєнного стану на території України музичне мистецтво продовжує існувати з метою підтримання культури та підняття патріотичного духу громадян країни. Сьогодні дуже важливо поширювати українське мистецтво за межами України. Це потрібно для того, щоб люди світу могли відрізнити нашу націю серед інших. Українське мистецтво має визнаватися по всьому світу, так само як і мистецтво інших країн. Це сприятиме інтересу світової спільноти до всього українського та вплине на збереження власної національної ідентичності. Ми маємо берегти, вдосконалювати та продовжувати українські музичні традиції. Адже це сприяє національній єдності, яка сьогодні є дуже актуальною. Мета статті полягає у висвітленні мистецької діяльності Національної капели бандуристів імені Г. Майбороди в умовах воєнного стану як важливого чинника єднання нації, зміцнення патріотизму та визнання української культури у світі.

Національна заслужена капела бандуристів імені Г. Майбороди – унікальний колектив із понад столітньою історією. Капела активно популяризує українське мистецтво. Наукова новизна дослідження полягає у розгляді мистецької діяльності капели у період сучасного воєнного стану на Україні. Методологія дослідження базується на використанні загальнонаукових та історичних методів, таких як: системний підхід, історичний метод, методи систематизації теоретичних даних, аналізу та синтезу.

Висновки. Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. Майбороди це один з найбільш унікальних колективів України. Сьогодні бандуристи завзято працюють на мистецькому фронті, популяризуючи українську музичну культуру за кордоном. Вони провели багато благодійних концертів в країнах Європи (Австрія, Німеччина, Польща, Чехія, Угорщина) висловлюючи вдячність за допомогу нашій державі. Їхня активна мистецька діяльність сприяє інтересу до української культури, єднанню нації, зміцненню патріотизму українців, плеканню ідентичності нашої культурної спадщини.

Ключові слова: мистецька діяльність, мистецький фронт, воєнний стан, капела бандуристів, ансамблеве виконавство.

Marharyta PRYMAK

Postgraduate Student at the Department of Musicology and Culturology, Teacher of the Department of Choreography and Musical art, Institute of Culture and Arts, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, 87 Romenska str., Sumy, Ukraine, 40002

ORCID: 0000-0002-4881-3532

To cite this article: Prymak, M. (2023). Mystetska diialnist Natsionalnoi zasluzhenoi kapely bandurystiv imeni H. Maiborody u period voiennoho stanu [Artistic activity of the National Honored chapel of bandurists of Ukraine named by H. Mayborody during the period of martial law]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 74–82, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-11>

ARTISTIC ACTIVITY OF THE NATIONAL HONORED CHAPEL OF BANDURISTS OF UKRAINE NAMED BY H. MAYBORODY DURING THE PERIOD OF MARTIAL LAW

Recent world events have radically changed the lives of people in different countries. The culture of Ukraine was also greatly influenced. The tendency to turn to authentic cultural samples has become very common. Some artists modernize Ukrainian folk works by arranging and processing them. Others restore the compositions of past years in their original form. Such artistic activity contributes to the fruitful development of Ukrainian art.

During the martial law in Ukraine, the art of music continues to exist in order to maintain culture and raise the patriotic spirit of the country's citizens. Today it is very important to spread Ukrainian art outside of Ukraine. This is necessary so that the people of the world can distinguish our nation from others. Ukrainian art should be recognized all over the world, just like the art of other countries. This will contribute to the world community's interest in everything Ukrainian and will affect the preservation of one's own national identity. We must protect, improve and continue Ukrainian musical traditions. After all, it contributes to national unity, which is very relevant today. The purpose of the article is to highlight the artistic activity of the National Bandurist Chapel named after H. Maiboroda in the conditions of martial law as an important factor in the unification of nations, strengthening of patriotism and recognition of Ukrainian culture in the world.

The National Honored Bandurists' Chapel named after H. Maiboroda is a unique group with over a century of history. The chapel actively popularizes Ukrainian art. The scientific novelty of the research consists in the examination of the artistic activity of the chapel during the period of modern martial law in Ukraine. The research methodology is based on the use of general scientific and historical methods, such as: systematic approach, historical method, methods of theoretical data systematization, analysis and synthesis.

Conclusions. The National Honored Bandurists' Chapel of Ukraine named after H. Maiboroda is one of the most unique ensembles of Ukraine. Today, bandurists work diligently on the artistic front, popularizing Ukrainian musical culture abroad. They held many charity concerts in European countries (Austria, Germany, Poland, Czech Republic, Hungary), expressing gratitude for the help to our state. Their active artistic activity contributes to the interest in Ukrainian culture, the unity of the nation, the strengthening of the patriotism of Ukrainians, and the nurturing of the identity of our cultural heritage.

Key words: *artistic activity, artistic front, martial law, bandurists' chapel, ensemble performance.*

Актуальність проблеми. Українська культура довгий час зазнавала нищівних дій з боку Російської Федерації. Нам у всі часи насильно насаджували проросійську культуру та її ідеали. Але незважаючи на всі перепони та жакливі події щоразу наше українське мистецтво відроджувалося, хоч це було складно. У ХХ столітті багатьох митців нашої країни було вислано у табори чи просто знищено, так само як і їхню творчість. Останній період так званого відродження припадає на кінець ХХ – початок ХХІ століття. В більш сучасний період, коли Україна здобула незалежність, проросійський вплив все рівно продовжувався. Його підтримували через окремих політичних діячів, поп-співаків, діячів культури, ЗМІ, соціальні мережі тощо. Нині наша країна знову побудувала власний культурний простір, який би міг конкурувати з будь-якими іноземними.

В Україні завжди було багато талановитих митців, зокрема музикантів та музичних колективів. Нині їх кількість значно збільшилась. Для популяризації власної ідентичної культури їхню творчість потрібно підтримувати на державному та світовому рівні. Одним із сучасних колективів, котрий продовжує свою виконавську діяльність та популяризує українську культуру є національна капела бандуристів імені Г. Майбороди.

В умовах воєнного стану важливо продовжувати мистецьку та наукову діяльність на міжнародному рівні. Що свою чергу допомагає привернути увагу до української культури та становища України. Капела бандуристів імені Г. Майбороди не зважаючи на безліч складнощів (велика кількість учасників, чоловічий склад, війна в країні, труднощі проїзду та ін.) продовжує свою виконавську діяльність. **Актуальність** даної статті полягає у спробі цілісного аналізу мистецької діяльності Національної заслуженої капели бандуристів імені Г. Майбороди. Сучасні події в Україні та світі диктують нам нові виклики. Капела гідно їх приймає, пропагуючи українську культуру за кордоном у цей нелегкий час.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Капела бандуристів імені Г. Майбороди стала предметом деяких наукових розвідок з тематики ансамблевого бандурного виконавства. Найбільш повно розкрито ансамблеве виконавство на прикладі капели Юрієм Курачем, нинішнім керівником славетного колективу (Курач; 2021). Важливими серед досліджень є статті Н. О. Єрьоменко (Єрьоменко; 2019, 189–196) та Я. О. Черногуза (Черногуз; 2008; 2012). Т. О. Слюсаренко частково висвітлює

у своєму дисертаційному дослідженні діяльність колективу (Слюсаренко; 2016).

Мета статті полягає у висвітленні мистецької діяльності Національної капели бандуристів імені Г. Майбороди в умовах воєнного стану як важливого чинника єднання нації, зміцнення патріотизму та визнання української культури у світі.

Виклад основного матеріалу. Останнім часом, надбань української культури стає все більше, створюються нові твори, а також знаходяться вимушено забуті зразки. Зараз наша місія постає у тому, щоб зберегти та продовжити творчий спадок українських талановитих особистостей. Беручи до уваги ставлення інших країн до власних культурних традицій ми повинні пам'ятати та пропагувати наші національні творчі здобутки.

Українському музичному виконавству довгий період часу не давали існувати, власне кажучи, як і державі. Сьогодні ми бачимо, що історія повторюється, Росія знову захотіла присвоїти наші території і підступно намагалася це прикрити «спецоперацією». Але справжню війну, з геноцидом українського народу, нікими, так-званими «операціями» не замаскувати. Сьогодні увесь світ бачить, що насправді відбувається. Сучасна війна відрізняється від усіх попередніх тим, що в еру інформаційних технологій дуже важко щось приховати, особливо на міжнародному рівні. Це звісно грає нам на користь. Сьогодні українці ведуть боротьбу на різних фронтах: політичний, інформаційний, економічний, культурний, мистецький. Зробити свій внесок для наближення перемоги може кожен митець, навіть на своєму поприщі діяльності.

На мистецькому фронті в різні воєнні періоди відбувалася своя служба на користь рідної держави. Мистецькі твори мали на меті: підняття бойового духу; інформування населення про події в країні; виховання патріотизму; підбадьорення військових; єднання народу; підтримку людей, що опинилися в скрутному становищі тощо. Сучасні митці володіють значно більшими можливостями для інформаційної та мистецької боротьби з ворогом, на відміну від воєнних періодів інших років. Сьогодні вони завдяки своїй творчості можуть допомогти Україні наступними діями: підтримувати дух наших воїнів; збирати кошти на обладнання

для ЗСУ; збирати кошти на допомогу постраждалим від бойових дій; пропагувати українську культуру за кордоном (для того, щоб привертати увагу до війни); зміцнювати наш патріотичний дух; презентувати високий рівень виконавства в світовому музичному просторі; підтримувати українську культуру тощо.

Капела бандуристів є особливим явищем в національній музичній культурі України. По-перше, вона несе в собі культурні надбання українського народу (українська пісня, виконавство на бандурі, ансамблеве музикування). По-друге, це колектив, який поєднує професійне виконавство – хоровий спів та ансамблеве бандурне виконавство. По-третє, учасниками колективу є виключно чоловіки, що сьогодні є досить рідким явищем. Суто чоловічий склад та велику кількість учасників (близько шістдесяті) колективу можна зустріти не так часто, навіть на міжнародному рівні. По-четверте, капела бандуристів продовжує свою виконавську діяльність понад сто років та залишається популярною серед слухачів сьогодні.

Протягом свого існування цей колектив пережив багато жаклих подій (Перша Світова, Радянсько-українська війна, Голодомор, Друга Світова). Звичайно, за цей тривалий час в колективі змінилось багато учасників, цьому сприяли певні обставини. Але завдяки діяльності різних керівників колективу, які передавали талант та вміння своїм наступникам, капела не перестає щоразу дивувати виконавською майстерністю музикантів.

Звернемося до історії появи даного колективу, його керівників та учасників. Перша Капела кобзарів була створена більше ста років тому за сприяння Павла Скоропадського. Заснував капелу у 1918 році Василь Ємець. Він був бандуристом-віртуозом та гарним керівником. За перші вдалі концерти ансамблю бандуристів дали нагороду Залізний хрест. Кобзарський хор (як спочатку називали капелу) був одним з перших професійних колективів України. З початку свого існування колектив налічував лише 7 учасників. Згодом кількість виконавців почала збільшуватися (Курач; 2021, 128).

Впродовж 1918–1924 років колектив декілька разів припиняв роботу. За цей час у капели було два керівники – Григорій Копан, а пізніше Григорій Андрійчик. Обидва музиканти були учасниками колективу. Г. Копан добре розби-

рався в українських народних піснях. Григорій Андрійчик велику увагу приділяв інструментальній грі в капелі та удосконаленню інструментів (у 1928 році увів півтони на бандурі). У 1925 році капелі бандуристів присвоєно назву «Перша українська художня капела кобзарів». З цього часу вона стала одним з перших представників бандурного виконавства, діяльність якої була направлена на популяризацію бандури та захист кобзарського мистецтва.

У період з 1926 по 1927 роки Київською капелою знову керує Григорій Копан. Через рік її очолив Борис Данілевський, бандурист-бас, за фахом диригент духового оркестру. Був майстерним диригентом та учасником капели. Наступним керівником капели бандуристів став Михайло Полотай (1928–30 роки). За його керівництва капела продовжувала активну концертну діяльність. Бандурист, вчитель та музичний педагог умів правильно підійти до кожного учасника колективу та пояснити, якого виконання треба досягти. З 1930 до 1933 років очільником колективу стає видатний бандурист, педагог, диригент хору – Микола Опришко. Музикант майстерно володів грою на бандурі та умів відчувати музику. Приділяв увагу гармонійному звучанню інструментальної гри та хорового виконавства. Наступний рік капелою керував знову Борис Данілевський. Далі деякий час колектив знаходиться без керівника та стає частиною хорової капели «Думка».

Паралельно існуванню Київської, з'явилася капела бандуристів у місті Полтава, під орудою Володимира Кабачка (1925–1934). Полтавська капела за десятирічну історію свого існування досягла великих творчих успіхів. Колектив виступав на різних заходах у Полтаві, а пізніше й по всій Україні. Завдяки щоденній діяльності В. Кабачка виконавська майстерність капели постійно удосконалювалась, а в 1927 році бандури було змінено на київські нові (виготовлені М. Доменком). Пізніше до керівництва капелою долучили Гната Хоткевича, який навчив музикантів новій виконавській техніці¹ (харківській). Було змінено бандури на харківські. Колектив деякий час був дуже популярним, мав багато виступів. Але згодом почав зазнавати утисків від радянської влади, внаслідок чого майже перестав існувати.

¹ Харківська техніка гри на бандурі – інструмент тримають вертикально, притуливши до грудей. Таким чином на бандурі грають обома руками по всіх струнах.

1935 року дві капели (Київську та Полтавську) було об'єднано під назвою «Перша зразкова капела бандуристів Наркомпросу України». Так відбулася реформація двох колективів, які утворили один. Керівником і диригентом великого колективу стає Микола Михайлов (1935–1936 рр.) – бандурист та диригент, автор великої кількості обробок пісень для капели. Капела під його керівництвом гастролює по Україні та на Закавказзі. Після раптової смерті керівника на чолі колективу знову стає Микола Опришко. Після нього протягом року, керівником є Дмитро Балацький – професійний хормейстер та музикант. За його діяльності капела збагатилася інструментально-хоровими творами, зокрема на слова Т. Шевченка та авторським аранжуванням пісні «Розпрягайте, хлопці, коней». Після арешту Д. Балацького, в період з 1938 – до 1941, колектив очолив Данило Піка.

В період Другої світової війни (1941 рік) колектив не було евакуйовано, деякі музиканти замість бандур отримали зброю та були вимушені захищати батьківщину. Під час воєнних дій загинуло троє учасників, серед них два керівники капели (Микола Опришко і Данило Піка).

Під кінець 1941 року частину капели вдалося зібрати знову для продовження виконавської діяльності. Бандурист та композитор Григорій Китастих зібрав деяких учасників колективу і назвав колектив на честь Т. Г. Шевченка. Оновлена капела бандуристів давала концерти в окупаційних містах, а в 1942 році артисти виїхали за кордон. В Німеччині деякий час вони працювали як наймані робітники, а пізніше їм дали роботу при німецькій концертній фірмі. В 1949 році капела імені Т. Шевченка переїхала до Північної Америки, де існує й до сьогодні як напівпрофесійний колектив та продовжує свою мистецьку діяльність за кордоном.

Узагальнивши досліджуваний матеріал, можна констатувати той факт, що з однієї капели бандуристів стало дві. Обидві функціонують окремо одна від одної і зараз. Утворення двох колективів відбулося внаслідок воєнних подій. Одна з них зібралася в Україні та виїхала за кордон, перетворившись згодом на Українську капелу бандуристів Північної Америки імені Т. Шевченка.

Іншу капелу було відновлено на території України завдяки діяльності музикантів, котрі залишилися вдома. Тож у 1946 році було

створено Державну капелу бандуристів Української РСР, на чолі з Олександром Мінківським. Завдяки кропіткій роботі керівника капела стає зразковим колективом високої хорової культури. Паралельно до творчої діяльності відбувається удосконалення бандур майстрами капели (під керівництвом Івана Скляра). В результаті плідної роботи майстрів було створено уніфіковану оркестрову бандуру «Чернігівка» київського типу з перемикачами. Удосконалені бандури значно збагатили звучання колективу та допомогли розширити репертуар. В той час до капели постійно залучалися видатні співаки для творчої співпраці. Капела бандуристів проводила концерти у різних країнах світу².

У 1951 році капела отримує почесне звання «заслужена». З 1962 року при колективі було відкрито бандурну студію спеціально для підготовки музикантів, очільником якої став Микола Гвоздь.

На зміну тодішнього керівника, Олександра Мінківського, став Григорій Куляба (1974–1977). Хоровий диригент, педагог та заслужений діяч мистецтв УРСР працював над удосконаленням хорового виконавства колективу. Після нього керівництво передали бандуристу Миколі Гвоздю – талановитому музиканту, диригенту, педагогу (1977–2010). Він продовжував дотримуватися традицій Олександра Мінківського, сприяв професіоналізації та високій виконавській культурі колективу. За роки його керівництва капела плідно співпрацювала з видатним українським композитором Григорієм Майбородою та відомими на той час співаками. В 1995 році капелі було присвоєне ім'я Г. Майбороди. У 1997 році Заслужена капела бандуристів України отримала статус Національного колективу.

У 2010 року керівництво колективом очолив Віктор Скоромний, професор кафедри хорового диригування КНУКІМ. З 2013 року і до сьогодні генеральним директором та головним диригентом капели є Юрій Курач – видатний диригент та педагог. В минулому очолював Чоловічу капелу України імені Левка Ревуцького. Завдяки його діяльності капела випустила ряд фондів записів на Національному радіо. Колектив має записи різних концертних програм (колядки, старовинні канти, історичні, козацькі, чумацькі, рекрутські пісні, твори на слова українських

композиторів³). У 2010 році колектив прийняв участь у музичному фестивалі «Најновка–2010» (м. Білосток, Польща) та став лауреатом 1-ї премії. Керівником музичної частини капели бандуристів протягом багатьох років є Володимир Маруніч (з 2013 року). Український баяніст, педагог та диригент є також автором великої кількості аранжувань, обробок та перекладень для ансамблів та оркестрів народних інструментів. В колективі з 2017 року працює ще один диригент – Олексій Бояр. Раніше юнак деякий час був одним з диригентів чоловічої хорової капели імені Л. Ревуцького. Молодий диригент гарно володіє хормейстерською технікою та знаходить підхід до кожного учасника колективу.

В чоловічій хоровій капелі бандуристів є учасники різного віку, деякі з них недавно приєдналися до колективу, а хтось в капелі ще з 1970 року (Андрій Чаюк) або з 1978 року (Олександр Юхименко). До капели приймають також і молодих фахівців, які мають професійну освіту та володіють виконавською майстерністю високого рівня⁴.

За професійною кваліфікацією в колективі є артисти-інструменталісти, артисти-вокалісти, артисти хору. Усі вони володіють високою виконавською майстерністю. Виконавська концепція колективу є незмінною протягом ста років – це поєднання високопрофесійного чоловічого хорового співу з акомпанементом бандури.

Музиканти у колективі використовують два види бандур: чернігівські та львівські. Але також є одна старосвітська бандура (виконавець Сергій Захарець), яка є родзинкою колективу⁵. До інструментального арсеналу капели окрім бандур входить також і оркестрова група. Сюди входять баяни, контрабас, ударні, цимбали, сопілка, кларнет і тромбон.

Репертуар колективу складається з величезної кількості творів. Серед них є українські народні, козацькі пісні, колядки та щедрівки, літургійна музика (Єрмоєнко; 2019, 195), а також аранжування сучасних творів. Широке різноманіття виконуваних творів свідчить про високий професіоналізм колективу, якому під

³ Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, І. Кошиця, М. Лисенка, К. Стеценка та сучасних композиторів – Л. Дичко, І. Карабиця, Г. Гаврилець, В. Степурука, Є. Станковича.

⁴ Майбутні учасники колективу проходять спеціальний конкурсний відбір на посаду артист-інструменталіст або артист-вокаліст.

⁵ Цей вид бандури є автентичним та значно відрізняється від сучасних інструментів (кількістю струн, способом звуковидобування, діа-тонічним строем).

² Болгарія, Румунія, Польща, Чехословаччина, Японія.

силу будь-які композиції. Капела бандуристів має багато концертних програм для виступів, які постійно оновлює та створює нові. Зокрема серед найвідоміших програм: «Смійтеся разом з нами», «Рідна мати моя», «Світе тихий, краю милий, моя Україно!», «Нині в нас Різдво»⁶. В 2017 році капела бандуристів представила нову концертну програму «О, Україно! О, рідна Ненько!», яка складається з пісень визвольної боротьби України (концерти під такою назвою пройшли у Дніпропетровській, Івано-Франківській, Миколаївській, Львівській, Рівненській, Тернопільській, Херсонській областях тощо).

Славетний колектив бандуристів активно веде концертну діяльність. До воєнного стану капела постійно проводила тури українськими містами. Концерти бандуристів мабуть не оминули жодного великого міста України і багатьох передмість. Протягом багатьох років підряд музиканти проводять благодійні концерти для військовослужбовців України, воїнів та мешканців зони АТО⁷. Неодноразово бандуристи приїжджали з концертами до міст Донецької та Луганської областей. Там їх радо зустрічали великі зали глядачів. У 2018 році Національна заслужена капела бандуристів імені Г. Майбороди з нагоди свого сторічного ювілею відвідала майже кожен куточок України⁸ представивши свої найкращі музичні твори. У 2018 році відбулася історична подія в бандурному мистецтві. Капела бандуристів з Північної Америки приїхала до Києва, де відбувся спільний концерт двох капел на одній сцені. Така подія була організована з нагоди сторіччя унікального колективу. Близько сто-двадцяти бандуристів⁹ разом виконали декілька творів на Міжнародному форумі бандуристів. Знакова подія відбулася у академічному театрі імені Івана Франка (м. Київ).

Благодійний тур європейськими містами в 2022 році не був запланованою подією. Коли музикантів застав воєнний час, вони готувалися до концерту з нагоди дня народження Тараса

Шевченка в Києві. Після 24 лютого 2022 року все змінилося докорінно. Майже всі учасники колективу, як і інші жителі України намагалися вберегти своїх близьких від небезпеки, виїжджаючи в безпечні місця. Деякі чоловіки відправилися до лав ЗСУ аби захищати Батьківщину. Тому вся концертна діяльність капели зупинилась на нівець. Юрій Курач – керівник колективу залишався в Києві. Одного разу на нараді він отримав пропозицію щодо виїзду за кордон мистецького колективу заради популяризації української музичної культури у світі. Це було складно втілити, зважаючи на воєнний стан. Велика частина учасників колективу – це молоді юнаки, яких не могли випустити з країни. Але питання щодо виїзду колективу за кордон було узгоджено Міністерством Культури разом з Міністерством Оборони України.

Європейське турне музикантів почалося в квітні 2022 року під назвою «З Україною в серці». Всі концерти капели за кордоном були благодійні. Перший концерт відбувся без підготовки та репетицій. Бо збиралися усі музиканти поспіхом по різних містах. Згодом у музикантів з'явилась можливість для творчих репетицій. Близько двох тижнів капела бандуристів концертувала різними містами Польщі та Угорщини. Кожен їх концерт з радістю приймався глядачами. 8 квітня 2022 року капела виступила в місті Болеславец у Маріанській базиліці (Bazylice Maryjnej). Українські музиканти підготували чудову благодійну концертну програму, яка включала в себе багато народних пісень. Вступом до концерту стало виконання гімнів України та Польщі двома юними дівчатами (кожною окремо). «Сам концерт став чудовою можливістю познайомитися з українською народною музикою. Репертуар був дуже різноманітним, адже включав легкі та ностальгічні твори, а також більш серйозні, що торкалися воєнного стану», – такий відгук був опублікований на офіційному інформаційному ресурсі міста Болеславец (Wujatkowy koncert...; 2022). Серед виконуваних творів глядачам найбільше запам'яталася піснi «Наливаймо браття» (одна з найвідоміших козацьких пісень України), «Ой по горі роман цвіте» (сл. Т. Шевченка, музика народна), «Тумани» (сл. О. Богачука, муз. М. Седярука), «Гей, степами» (сл. і муз. С. Малюци). Іноземців приємно здивувала вокальна майстерність колективу «...ідеально

⁶ Детальніше ознайомитися з переліком пісень, які входять до даних концертних програм можна на офіційному сайті Національної заслуженої капели бандуристів імені Г.І.Майбороди – <http://bandurysty.com.ua/>.

⁷ Інформації про ці виступи обмаль, бо місцезнаходження українських воїнів – це конфіденційна інформація.

⁸ Концерти відбулися у наступних містах: Вінниця, Дніпро, Житомир, Запоріжжя, Київ, Кропивницький, Маріуполь, Одеса, Суми, Харків, Херсон, Черкаси, Чернігів та ін.

⁹ Національна капела імені Г. Майбороди та Українська капела імені Т. Шевченка.

вишколені, чоловічі голоси, завдяки яким відчуваєш себе як на оперній виставі, і водночас потрапити у близький до природи, радісний, багатобарвний і сповнений козацької бравади світ української народної культури» (Wujatkowy koncert...; 2022).

З великого концерту капели 24 травня у місті Краків почався другий концертний тур Національної заслуженої капели. Він отримав назву «О, Україно! О, рідна ненько!». Українських бандуристів гідно зустрічали польські міста. Це зокрема наступні – Легніца, Зелена Гура, Шпротава, Старгард, Познань, Слупськ, Дарлов, Гданськ, Члухів, Лемборк, Тшебятів, Щецінек та інші. На концерти приходили українці, які в цей час були за кордоном. Але більшість глядацької зали складала саме поляки. Для них навіть одна бандура – є чимось дивовижним, не кажучи вже про кілька десятків людей і бандур.

Серед наступних міст після Кракова, котрі відвідувала капела, стало місто Дарлов. 5 червня 2022 року на центральній міській площі «Ринек» відбувся концерт Національної капели бандуристів України. «Капела представила щось незвичайне, що дає змогу по-особливому пізнати українську культуру. Під час концерту ми почули народні та патріотичні пісні, ноти, які ми знаємо з церковних пісень – чоловічі пісні на сильні голоси, такі як бас і баритон», так відгукнулася місцева преса про концерт (Bandurzyści z Ukrainy...; 2022).

Продовжували музиканти своє турне «О, Україно! О, рідна ненько» в Німеччині, в середині червня, хоч спочатку це здавалося не здійсненним. Німецькі глядачі з інтересом та захопленістю приймали українських гостей, висловлюючи підтримку Україні. Після двох турне по Європі музиканти повернулися додому. В Україні музиканти зробили багато гастрольних виступів з програмою «Україна є, Україна буде!». Також вони займалися підготовкою нових номерів своїх майбутніх концертів.

Від 20 вересня 2022 року колектив відправився у своє третє турне країнами Європи. Музиканти традиційно відвідали Польщу (Перемишль, Любачув, Бельско-Бяла, Мелець, Кросно), а потім Чехію (Брно, Прага) та Австрію (В'єн, Граз). Кожна їх пісня викликала шквал оплесків та почуттів.

Не дивлячись на насичене концертами життя, капеляни змогли підготувати нову кон-

цертну святкову програму присвячену новорічним святкам. Різдвяне турне музиканти спочатку продемонстрували в деяких куточках України, а згодом знову вирушили за кордон. Святкування Різдва знайоме багатьом європейським країнам, але в кожній своїй традиції святкування. Ця програма є особливою, тому що основна ідея концерту полягає у ознайомленні європейців з українськими традиційними святковими піснями.

Благодійне турне під назвою «Ukrainian Christmas» («Українське Різдво») тривало з 10 грудня по 21 січня 2023 року. Українські різдвяні пісні лунали у містечках Австрії та Польщі. Святковий концерт сприймався іноземними глядачами з радістю та захопленням. 5 січня цього року капела виступила в місті Білограй (Польща). Про благодійний концерт добре відгукнулася міська преса: «Національна капела бандуристів України імені Г. Майбороди – це унікальне явище культурної спадщини українського народу, вона з гордістю пропагує національну музично-хорову культуру в Україні та за її межами, має унікальну особливість – артисти одночасно співають і грають на бандурах» (Biłgoraj. Koncert Narodowej Kapeli Bandurzystów Ukrainy...; 2023).

16 січня 2023 року капела бандуристів імені Г. Майбороди з різдвяним концертом відвідала Щецінек (Польща). Концерт відбувся в кінотеатрі «Wolność». Увесь зал був заповнений глядачами, поляки дуже гарно прийняли виступ українців. Глядачі, як завжди, були в захваті від виступу. Після завершення концерту увесь зал голосно промовляв «100 lat» («Сто років!»), бажаючи колективу продовжувати свою діяльність протягом багатьох років (Witczuk; 2023). 19 січня 2023 року Національна капела бандуристів України завітала з різдвяним благодійним концертом в місто Боболіце. Поляки назвали концерт грандіозним заходом, під час якого артисти з України представили українські колядки на основі народних пісень та сучасних творів. Також музиканти здивували своїх глядачів приємним виконанням двох гарних колядок польською мовою. Усі глядачі були дуже задоволені концертом (Charytatywny Koncert...; 2023).

З колядками капела бандуристів відвідала також польське місто Члухув (21 січня 2023 року). Благодійний концерт зібрав без-

ліч глядачів з усієї області. В концертній програмі національної капели бандуристів України імені Г.Майбороди були представлені українські колядки. В концерті разом з чоловіками взяла участь українська співачка Яна Ілларіонова. Виступ колективу вдалося організувати завдяки сприянню міського голови Члухува Ришарда Шибайло та члухівському осередку Об'єднання українців в Польщі. Після концерту в пресі зазначили, що концерт Капели бандуристів України був великим святом для українців, котрі мешкають в Члухові. На цій події можна було зустріти однаково багато поляків та українців, котрі прибули з усієї області, щоб почути українські різдвяні пісні. Серед виконуваних творів капела заспівала декілька польських колядок, зокрема «Бог ся рождає» та «В нічній тиші». Глядачі дуже гарно сприйняли українсько-польські різдвяні пісні та навіть підспівували (Wojciechowska; 2022).

Концертні турне європейськими містами українські артисти присвятили збору коштів на відновлення закладів української культури, які знищує ворог. Після виступів в кожному місті до них підходили вдячні слухачі, щоб поспілкуватися з ними. Учасники колективу вважають що пісня єднає світ, і навіть якщо слухачі не розуміють слів в піснях, то вони сприймають той настрій, ту емоцію через музику. Європейці мають ідентифікувати Україну серед інших

націй та культур. Музиканти своїми концертами виражають вдячність іншим країнам за їх допомогу нашій державі.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. Майбороди це один з найбільш унікальних колективів України. Музиканти під час воєнного стану підтримують дух нашого народу, де б ми не були (на лінії фронту, вдома чи за кордоном). Сьогодні бандуристи завзято працюють на мистецькому фронті, популяризуючи українську музичну культуру за кордоном. Вони провели безліч благодійних концертів в країнах Європи (Австрія, Німеччина, Польща, Чехія, Угорщина) висловлюючи вдячність за допомогу нашій державі. Їхня активна мистецька діяльність сприяє інтересу до української культури, єднанню нації, зміцненню патріотизму українців, плеканню ідентичності нашої культурної спадщини.

Важливо висвітлювати в наукових джерелах діяльність подібних колективів з власною історією. Тому що їхня мистецька діяльність має великий вплив на розвиток української культури сучасності та ідентифікації нашого народу серед інших. Україна має багатовікову історію та цінні культурні надбання, які мають бути впізнаваними серед усього світу. В результаті чого Україна буде вирізнятися як окрема нація, на рівні з іншими.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Єрьоменко Н. О. Національна заслужена капела бандуристів України імені Г.Г. Майбороди: погляд крізь призму століття. *Ювілейна палітра 2018 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : зб. ст. за матеріалами II всеукр. науковопрактичної конференції з міжнародною участю (6–7 грудня 2018 року)*. Суми : ФОП Цьома С.П., 2019. С. 189–196.
2. Курач Ю. В. Генеза та розвиток ансамблевого виконавства в Україні (на прикладі першої зразкової капели бандуристів). *Наукові записки*. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2021. Випуск CLI (151). 234 с. (Серія педагогічні науки).
3. Слюсаренко Т. О. Бандурне виконавство як явище національної української культури: дис. на здобуття наук. ступеня ... канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харківський нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2016. 209 с.
4. Черногуз Я. О. Кобзарська Січ: до 90-річчя Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. І. Майбороди. Київ, 2008. С. 60–61.
5. Черногуз Я. О. Капела бандуристів України ім. Г. Майбороди Національна заслужена // *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=9395 (дата перегляду: 11.07.2022)
6. *Bandurzyści z Ukrainy zagrali i zaśpiewali dla Darłowa. Niezwykły koncert!* <https://www.darlowo.pl/bandurzysci-z-ukrainy-zagrali-i-zaspiewali-dla-darlowa-niezwykly-koncert/> (дата перегляду: 15.07.2022)
7. *Biłgoraj. Koncert Narodowej Kapeli Bandurzystów Ukrainy im. Hryhoria Maiborody* https://bilgoraj.com.pl/pl/14_kultura-i-rozrywka/32319_narodowa-kapela-bandurzystow-ukrainy-wystapila-w-bilgoraju-foto.html (дата перегляду: 11.01.2023)

8. Charytatywny Koncert Narodowej Kapeli Bandurzystów Ukrainy URL: <https://hala.spbobolice.pl/charytatywny-koncert-narodowej-kapeli-bandurzystow-ukrainy/> (дата перегляду: 12.02.2023)
9. Witczuk P. Wspaniały koncert Narodowej Kapeli Bandurzystów Ukrainy w Szczecinku. Publiczność zachwycona! [https://szczecinek.com/artykul/narodowa-kapela-bandurzystow/1394168#:~:text=W%20poniedzia%C5%82kowy%20\(16.01\)%20wiecz%C3%B3r%20w,Hryhoriya%20Majborody%20z%20Kijowa.](https://szczecinek.com/artykul/narodowa-kapela-bandurzystow/1394168#:~:text=W%20poniedzia%C5%82kowy%20(16.01)%20wiecz%C3%B3r%20w,Hryhoriya%20Majborody%20z%20Kijowa.) (дата перегляду: 12.02.2023)
10. Wojciechowska M. Narodowa Kapela Bandurzystów Ukrainy kołędowała w Człuchowie. Koncert przyciągnął liczną publiczność z całej okolicy ZDJĘCIA. URL: <https://czluchow.naszemiasto.pl/narodowa-kapela-bandurzystow-ukrainy-koledowala-w/ar/c1-9180019> (дата перегляду: 12.02.2022)
11. Wyjątkowy koncert ukraińskich bandurzystów z Kijowa w Bazylice Maryjnej. URL: <https://www.bolec.info/boleslawiec/informacje/kategoria/29695/wyjatkowy-koncert-ukrainskich-bandurzystow-z-kijowa-w-bazylice-maryjnej> (дата перегляду: 11.07.2022)

REFERENCES:

1. Yeromenko N. O. (2019). Natsionalna zasluhena kapela bandurystiv Ukrainy imeni H. Maiborody: pohliad kriz pryizmu stolittia. [National Honored Bandurist Chapel of Ukraine named after H. Maiborody: a look through the prism of the century]. Yuvileina palitra 2018 : do pamiatnykh dat vydatnykh ukrainskykh muzychnykh diiachiv i kompozytoriv : zb. st. za materialamy II vseukr. naukovopraktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu (6–7 hrudnia 2018 roku). Sumy : FOP Tsoma S.P. S. 189–196. [in Ukrainian].
2. Kurach Yu. V. (2021) Heneza ta rozvytok ansamblevoho vykonavstva v Ukraini (na prykladi pershoi zrazkovoï kapely bandurystiv). [The genesis and development of ensemble performance in Ukraine (on the example of the first exemplary bandurist band)] Naukovi zapysky. Kyiv : Vyd-vo NPU imeni M. P. Drahomanova. Vypusk SLI (151). 234 s. (Seriiia pedahohichni nauky). [in Ukrainian].
3. Sliusarenko T. O. (2016). Bandurne vykonavstvo yak yavyshe natsionalnoï ukrainskoï kultury [Bandura performance as a phenomenon of national Ukrainian culture]: dys. na zdobuttia nauk. stupenia ... kand. myst. : 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Kharkivskyï nats. un-t mystetstv imeni I.P. Kotliarevskoho. Kharkiv. 209 s. [in Ukrainian].
4. Chornohuz Ya. O. (2008) Kobzarska Sich: do 90-richchia Natsionalnoi zasluhenoï kapely bandurystiv Ukrainy im. H. I. Maiborody [Kobzarska Sich: to the 90th anniversary of the National Honored Bandurist Chapel of Ukraine named after H. I. Maiborody.] Kyiv. S. 60–61. [in Ukrainian].
5. Chornohuz Ya. O. (2012) Kapela bandurystiv Ukrainy im. H. Maiborody Natsionalna zasluhena [Chapel of bandurists of Ukraine named after H. Maiborody National Honored] // Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy: elektronna versiia [online]; NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=9395 [in Ukrainian].
6. Bandurzyści z Ukrainy zagrali i zaśpiewali dla Darłowa. Niezwykły koncert! (2022) [Bandurists from Ukraine played and sang for Darłowo. Amazing concert!] <https://www.darlowo.pl/bandurzysty-z-ukrainy-zagrali-i-zaspiewali-dla-darlowa-niezwykly-koncert/> [in Polish].
7. Biłgoraj. Koncert Narodowej Kapeli Bandurzystów Ukrainy im. Hryhoriya Maiborody (2023) [Bilgoraj. Concert of the National Band of Bandurists of Ukraine named after Hryhoriya Maiborody] https://bilgoraj.com.pl/pl/14_kultura-i-rozrywka/32319_narodowa-kapela-bandurzystow-ukrainy-wystapila-w-bilgoraju-foto.html [in Polish].
8. Charytatywny Koncert Narodowej Kapeli Bandurzystów Ukrainy (2023) [Charity Concert of the National Band of Bandurists of Ukraine] URL: <https://hala.spbobolice.pl/charytatywny-koncert-narodowej-kapeli-bandurzystow-ukrainy/> [in Polish].
9. Witczuk P. (2023) Wspaniały koncert Narodowej Kapeli Bandurzystów Ukrainy w Szczecinku. Publiczność zachwycona! [A great concert of the National Bandurist Band of Ukraine in Szczecinek. The audience delighted!] [https://szczecinek.com/artykul/narodowa-kapela-bandurzystow/1394168#:~:text=W%20poniedzia%C5%82kowy%20\(16.01\)%20wiecz%C3%B3r%20w,Hryhoriya%20Majborody%20z%20Kijowa](https://szczecinek.com/artykul/narodowa-kapela-bandurzystow/1394168#:~:text=W%20poniedzia%C5%82kowy%20(16.01)%20wiecz%C3%B3r%20w,Hryhoriya%20Majborody%20z%20Kijowa) [in Polish].
10. Wojciechowska M. (2022) Narodowa Kapela Bandurzystów Ukrainy kołędowała w Człuchowie. Koncert przyciągnął liczną publiczność z całej okolicy. [The National Band of Bandurists of Ukraine caroled in Człuchów. The concert attracted a large audience from all over the area] URL: <https://czluchow.naszemiasto.pl/narodowa-kapela-bandurzystow-ukrainy-koledowala-w/ar/c1-9180019> [in Polish].
11. Wyjątkowy koncert ukraińskich bandurzystów z Kijowa w Bazylice Maryjnej. (2022) [A unique concert of Ukrainian bandurists from Kiev in the Marian Basilica] URL: <https://www.bolec.info/boleslawiec/informacje/kategoria/29695/wyjatkowy-koncert-ukrainskich-bandurzystow-z-kijowa-w-bazylice-maryjnej> [in Polish].

УДК 615.851.8:78.071.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-12>

Юрій РАДКО

кандидат мистецтвознавства, викладач, Чортківський гуманітарно-педагогічний фаховий коледж імені Олександра Барвінського, вул. Млинарська, 41, м. Чортків, Україна, 48500

ORCID: 0000-0001-9227-7530

Бібліографічний опис статті: Радко, Ю. (2023). Бінауральні ритми в музичній терапії: джерелознавчий аспект. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 83–89, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-12>

БІНАУРАЛЬНІ РИТМИ В МУЗИЧНІЙ ТЕРАПІЇ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

У цій статті аналізуються провідні дослідження бінауральних ритмів та їх потенційне застосування в музичній терапії. Використання бінауральних ритмів у музиці показало позитивний вплив на когнітивні здібності, настрій, стрес, тривогу та навіть фізичний біль. Крім того, інтеграція бінауральних ритмів у різні форми музичних композицій показала потенціал для сприяння зціленню та самопізнанню, що позитивно впливає на самопочуття та якість життя слухача.

Наскрізною проблемою дослідження є відсутність стандартизації та послідовності у використанні бінауральних ритмів в музиці. Використані бінауральні ритми в музиці мають значну різноманітність у частотах, тривалості та інтенсивності, що ускладнює порівняння та повторення результатів різних досліджень. Крім того, індивідуальні відмінності в чутливості та реагуванні на бінауральні ритми також можуть вплинути на результати дослідження. Зазначені обмеження та проблеми потребують вирішення для подальшого розвитку цієї галузі досліджень. Методологічною основою дослідження є спеціальні та загальнонаукові методи: бібліографічної евристики, аналізу, що дозволяє знайти релевантну літературу та визначити наукову дискусію; опису – дозволяє детально проаналізувати вплив бінауральних ритмів на синхронізацію мозкових хвиль; інтегративний – дозволяє отримати цілісну картину впливу бінауральних ритмів на людину; логіко-семантичний – для визначення сутності поняття «бінауральні ритми».

У статті визначено, що бінауральні ритми в музиці є багатообіцяючою сферою дослідження з потенційним застосуванням для покращення когнітивної діяльності, сприяння розслабленню, зменшення стресу та тривоги та сприяння зціленню. Хоча все ще є проблеми, які потрібно вирішити, зростаюча кількість досліджень бінауральних ритмів у музиці свідчить про те, що ця технологія може мати далекосяжні наслідки для музичної терапії.

Ключові слова: бінауральні ритми, музична терапія, медитація, STAI, альфа-хвилі, тета-хвилі, бета-хвилі, когнітивні функції, увага, нейрофідбек.

Yurii RADKO

PhD in Arts, Lecturer, Chortkiv Humanitarian and Pedagogical Vocational College named after Oleksandr Barvinsky, 41 Mlynarska str., Chortkiv, Ukraine, 48500

ORCID: 0000-0001-9227-7530

To cite this article: Radko, Yu. (2023). Binauralni rytmy v muzychnii terapii: dzhereloznavchyi aspekt [Binaural beats in music therapy: a source study approach]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 83–89, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-12>

BINAURAL BEATS IN MUSIC THERAPY: SOURCE SCIENCE ASPECT

This article reviews the leading research on binaural beats and their potential applications in music therapy. Using binaural beats in music has shown positive effects on cognitive abilities, mood, stress, anxiety, and even physical pain. In addition, the integration of binaural rhythms into various forms of musical compositions has shown the potential to promote healing and self-discovery, which positively affects the listener's well-being and quality of life.

A cross-cutting problem of the research is the lack of standardization and consistency in the use of binaural rhythms in music. The binaural rhythms used in music vary greatly in frequency, duration, and intensity, making it difficult to compare and replicate the results of different studies. In addition, individual differences in sensitivity and response to binaural beats may also affect the results of the study. The specified limitations and problems need to be solved for the further development of this field of research. The methodological basis of the research is special and general scientific methods: bibliographic heuristics, analysis that allows you to find relevant literature and determine the scientific discussion;

description – allows you to analyze in detail the influence of binaural rhythms on the synchronization of brain waves; *integrative* – allows you to get a complete picture of the influence of binaural rhythms on a person; *logical-semantic* for defining the essence of the concept of "binaural rhythms».

The paper identifies binaural rhythms in music as a promising area of research with potential applications for enhancing cognitive performance, promoting relaxation, reducing stress and anxiety, and promoting healing. Although there are still challenges to be solved, a growing body of research into binaural beats in music suggests that this technology could have far-reaching implications for music therapy.

Key words: binaural rhythms, music therapy, meditation, STAI, alpha waves, theta waves, beta waves, cognitive functions, attention, neurofeedback.

Актуальність проблеми. Технологічний прогрес з кожним роком ускладнює композиційну техніку новими засобами та прийомами. Це призводить до появи нових методів слухання музики. Одним із них є бінауральні ритми. Вони можуть синхронізувати мозкові хвилі слухача та викликати стани розслаблення або збудження. У цій статті подано огляд провідних досліджень бінауральних ритмів у музиці та їх потенційного застосування.

Хоча концепція бінауральних ритмів у музиці існує вже деякий час, практичне використання цієї технології все ще знаходиться на початковій стадії. Бінауральні ритми продемонстрували перспективність у багатьох сферах, включаючи зниження стресу, спортивні та когнітивні результати, регуляцію сну, релаксацію та медитацію. Щоб стандартизувати використання бінауральних ритмів і надати рекомендації щодо безпеки використання, необхідні додаткові дослідження.

Аналіз останніх досліджень. Вплив бінауральних ритмів на увагу та когнітивні здібності досліджують: Л. С. Кользато, Х. Бароне, Р. Селларо, Б. Хомель (Colzato, 2017), Р. П. Ле Скуарнек, Р. М. Пуар'є, Ж. Готьє (Le Scouarnec, 2001). Збільшення творчого потенціалу та креативності під час слухання бінауральних ритмів досліджують: Гао Сін, Цао Хуай, Мін Дунлей, Ці Кайсі, Ван Шаоху, Ван Сянтун, Чжоу Пенг (Gao, 2014), С. А. Реедейк, А. Болдерс, Б. Хоммель, Я. Вріес (Reedijk, 2013). Ефективність нейрозворотного зв'язку розглядають у своєму дослідженні Дж. Грузелієр та Т. Егнер (Gruzelier, 2005). Вплив аудіо-сигналів бінаурального ритму бета-частоти досліджується у праці К. Кеннерлі (Kennerly, 1994). Вплив бінауральних ритмів на підвищення рівня релаксації та зниження рівня напруги досліджують: Д. Дж. Лейн, С. Дж. Касіан, Дж. Е. Оуенс, Г. Р. Марш (Lane, 1998). Вплив фізіологічних ефектів бінауральних ритмів на мозок людини описує М. Г. Остер (Oster, 1973).

Вивчення ефектів бінауральних ритмів на зниження передопераційної тривоги у пацієнтів досліджують: Р. Падманабхан, А. Дж. Хілдрет, Д. Лоус (Padmanabhan, 2005). Вплив бінауральних ритмів на пацієнтів, які проходять лікування зубів досліджують: Б. К. Ішик, А. Есен, Б. Бююкеркмен, А. Кілінч, Д. Мензілетоглу (Isik, 2017). Психологічні та фізіологічні ефекти бінауральних ритмів розглядають у своїй науковій праці Х. Вахбе, С. Калабрезе та Х. Звікі (Wahbeh, 2007).

Мета дослідження – огляд наукових статей, які висвітлюють використання бінауральних ритмів в музичній терапії та клінічні випадки, що підтверджують або спростовують ефективність їх використання. Отримані результати можуть бути корисні для науковців, які працюють в галузі музичної терапії та медицини.

Виклад основного матеріалу дослідження. Бінауральні ритми впливають на синхронізацію мозкових хвиль, яка виникає, коли дві різні частоти подаються окремо в кожне вухо, створюючи третю частоту, яку сприймає мозок (Oster, 1973, p. 95). Мозкові хвилі певної частоти, наприклад альфа (8–12 Гц) для релаксації або тета (4–8 Гц) для медитації, можуть бути активовані цим ритмом. В музиці бінауральні ритми зазвичай створюються шляхом поєднання двох тонів із дещо різними частотами в лівий і правий канали стерео-запису. Це викликає певний настрій або почуття і дає слухачеві відчуття занурення та глибини.

В декількох дослідженнях розглядається вплив бінауральних ритмів на мозок. Наприклад, дослідження Р. П. Ле Скуарнека, Р. М. Пуар'є, Ж. Готьє та Дж. Е. Оуенса «Використання магнітних імпульсів бінауральних ритмів у лікуванні тривоги: пілотне дослідження вибору та результатів магнітних імпульсів бінауральних ритмів на аудіокасетах» виявило, що слухання музики з бінауральним ритмом на частоті 4 Гц підвищує тета-активність у мозку та викликає стан релаксації та медитації (Le Scouarnec,

2001). Гао Сін та його колеги досліджують вплив бінауральних ритмів з різними частотами на електроенцефалограму (EEG) мозку людини. Вони провели дослідження з використанням електроенцефалограми, щоб дослідити зміни у спектрі частот мозкової активності під час прослуховування бінауральних ритмів. Результати дослідження свідчать про те, що бінауральні ритми з різними частотами можуть сприяти різним рівням мозкової активності, що може бути корисним для різноманітних застосувань, таких як покращення уваги, заспокоєння або підвищення продуктивності (Гао, 2014). Дослідження А. Реєдейка, А. Болдерса, Б. Хоммеля та Я. Врієса «Вплив бінауральних ритмів на креативність» мало на меті встановити вплив бінауральних ритмів на творче мислення (Reedijk, 2013). У рамках дослідження було використано бінауральні ритми на частотах альфа та гамма. Учасники виконували завдання з дивергентного та конвергентного мислення для оцінки двох важливих функцій творчості та заповнювали опитувальник стану настрою. Результати показали, що бінауральні ритми, незалежно від їх частоти, можуть впливати на витратні, але не на конвергентні види мислення. Дослідники виміряли креативність відповідей учасників за допомогою стандартизованої системи підрахунку балів. Дослідження показало, що вплив бінауральних ритмів призвело до більшої креативності у виконанні завдання, оскільки учасники, які слухали бінауральні ритми, генерували більш творчі відповіді, ніж ті, хто слухав білий шум. Дослідники дійшли висновку, що бінауральні ритми можуть бути корисним інструментом для покращення творчого мислення. Науковці також виявили, що група, яка слухала бінауральні ритми, почувала себе більш розслабленою, ніж контрольна група. Однак істотної різниці в рівні збудження або уваги між двома групами не було. Загалом, це дослідження надає докази потенціалу бінауральних ритмів для підвищення творчих здібностей, хоча необхідні подальші дослідження, щоб підтвердити та розширити ці висновки (Reedijk, 2013).

Одним із потенційних застосувань бінауральних ритмів у музиці є музична терапія. Музична терапія – це форма лікування, яка використовує музику для задоволення фізичних, емоційних, когнітивних і соціальних

потреб людей (American Music Therapy Association, 2015). Бінауральні ритми в музиці можна використовувати для створення заспокійливого та розслаблюючого середовища, яке може допомогти зменшити тривогу, стрес і біль у пацієнтів. Наприклад, дослідження Б. К. Ішика та його колег, мало на меті показати ефективність бінауральних ритмів у зниженні передопераційної стоматологічної тривоги (Isik, 2017). Дослідники залучили 60 пацієнтів, які мали пройти стоматологічну операцію, і розподілили їх на дві групи: контрольну і та, що слухала бінауральні ритми. Результати показали, що група, яка слухала бінауральні ритми мала значно менший рівень передопераційної стоматологічної тривоги, порівняно з контрольною групою. Крім того, у групі, що слухала бінауральні ритми, був менший кров'яний тиск і серцевий ритм під час операції, що свідчить про заспокійливий ефект бінауральних ритмів на пацієнтів.

В цілому дослідження показує, що бінауральні ритми можуть бути ефективним неінвазивним методом зниження передопераційної тривоги у стоматологічних пацієнтів. Це має потенційні наслідки для покращення результатів та задоволеності пацієнтів в стоматологічних закладах. Однак, для підтвердження цих результатів та визначення оптимальної частоти та тривалості бінауральних ритмів потрібні додаткові дослідження.

На додаток до їхнього потенційного застосування для підвищення продуктивності та зменшення стресу, бінауральні ритми в музиці також були досліджені щодо їх потенціалу сприяти зціленню та релаксації. Дослідження, проведене Д. Дж. Лейном, С. Дж. Касіаном, Дж. Е. Оуенсом та Г. Р. Маршом, «Бінауральні слухові ритми та їх вплив на пильність і настрій» (Lane, 1998), показало, що вплив бінауральних ритмів призводить до підвищення рівня релаксації та зниження рівня напруги.

Бінауральні ритми в музиці можуть допомогти викликати медитативний стан і покращити практику усвідомленості, залучаючи мозкові хвилі до частоти тета, яка асоціюється з глибоким розслабленням і підвищеною усвідомленістю (Travis, 2010). Дослідження Х. Вахбе, С. Калабрезе та Х. Звікі «Технологія бінауральних ритмів у людей: пілотне дослідження для оцінки психологічних

і фізіологічних ефектів» показало, що прослуховування музики з бінауральним ритмом на частоті 4 Гц покращує уважність і позитивний вплив у здорових дорослих (Wahbeh, 2007). Метою дослідження було вивчення впливу психологічних та фізіологічних ефектів бінауральних ритмів на людей. У дослідженні учасники відповідали на питання про свій рівень стресу та відчуття релаксації, і були піддані тестуванню на здатність виконувати завдання, яке вимагало концентрації уваги. Результати дослідження показали, що бінауральні ритми можуть підвищувати рівень релаксації і знижувати рівень стресу. Крім того, дослідження виявило, що учасники, які слухали бінауральні ритми, мали кращу здатність до концентрації та виконували завдання з більшою точністю, порівняно з тими, які не слухали бінауральні ритми. Було виявлено зміни в показниках фізіології, виміряних за допомогою ЕЕГ, ЕКГ та систолічного тиску. Хоча не було виявлено статистично значущих змін в цих показниках, спостерігались деякі тенденції, такі як зниження альфа-активності в мозку та зниження систолічного тиску у групі з високою схильністю до стресу після застосування бінауральних ритмів.

Це дослідження є першим кроком у встановленні можливих психологічних та фізіологічних ефектів бінауральних ритмів. Результати дослідження свідчать про можливість використання бінауральних ритмів як неінвазивного методу зниження стресу та покращення настрою.

Окрім музичної терапії, бінауральні ритми в музиці також можна використовувати для підвищення продуктивності спортсменів і музикантів. Залучаючи мозкові хвилі до певної частоти, бінауральні ритми можуть допомогти покращити фокус, увагу та координацію, що є важливим для досягнення максимальної продуктивності.

У 2005 році було проведено дослідження Р. Падманабханом, А. Дж. Хілдретом та Д. Лоузом з метою вивчення ефектів бінауральних ритмів на зниження передопераційної тривоги у пацієнтів, які переносили загальну анестезію для хірургічного втручання (Padmanabhan, 2005).

У цьому дослідженні учасники випадково призначені до двох груп: експериментальної та контрольної. Учасники експериментальної групи отримали сеанс бінауральних ритмів через навушники перед анестезією. Учасники

контрольної групи не отримали жодного втручання. Застосовувався інструмент State-Trait Anxiety Inventory (STAI), щоб отримати попередні та післятестові показники тривоги. Після проведення відповідних статистичних аналізів було встановлено, що в експериментальній групі були значно менші показники тривожності перед операцією, порівняно з контрольною групою. Це свідчить про те, що використання бінауральних ритмів є ефективним методом зниження рівня передопераційної тривожності у пацієнтів, які проходять операцію за один день.

Автори дослідження зробили висновок, що бінауральні ритми можуть бути ефективним та економічним методом зниження передопераційної тривожності в пацієнтів, які проходять операцію за один день.

У загальному, це дослідження підтверджує, що використання бінауральних ритмів може бути перспективним нефармакологічним методом зниження рівня передопераційної тривожності у пацієнтів. Результати цього дослідження мають важливі практичні наслідки, оскільки зниження передопераційної тривожності може покращити результати та задоволення пацієнтів від медичної допомоги.

Дослідження Маріо Гарсія-Аргібай та Мігель Анхель Сантед «Ефективність бінауральних слухових ритмів у пізнанні, тривожності та сприйнятті болю: мета-аналіз» спрямоване на вивчення впливу бінауральних ритмів на увагу та когнітивні здібності (García-Argibay, 2019). Автори провели два дослідження з використанням бінауральних ритмів. У першому досліджувалося, як бінауральні ритми впливають на підвищення концентрації уваги. Учасникам було запропоновано виконати два завдання, з одним із них вони працювали без використання бінауральних ритмів, а з іншим – з використанням бінауральних ритмів. Дослідники використовували аудіо-сесії з бінауральними ритмами, які містили частоту 10 Гц (герц), що відповідає альфа-хвильній активності мозку, та звичайний звук як контрольну групу. Для вимірювання уваги було використано тест, призначений для оцінки здатності до виконання завдань, що вимагають уваги. Результати показали, що учасники мали значно кращі результати там, де застосовувалися бінауральні ритми.

Дослідники зазначають, що отримані результати свідчать про те, що бінауральні ритми можуть бути використані для покращення уваги та когнітивної продуктивності, що має важливі наслідки для практичного використання у навчальному та професійному середовищі.

Однак, дослідження вказує на потенційні можливості використання бінауральних ритмів як неінвазивного та безпечного методу підвищення уваги, зосередженості та продуктивності. Це може бути особливо корисним у таких сферах, як освіта та професійна підготовка, а також для покращення психологічного стану людей з різними формами дефіциту концентрації уваги та інших розладів. Таким чином це дослідження має важливе значення для наукової спільноти та практичного використання в галузі психології та нейронауки. Це відкриває можливості для подальших досліджень в галузі впливу бінауральних ритмів на когнітивні процеси та допомагає розуміти механізми їх впливу на мозок людини.

Дослідження Г. Остера з заголовком «Слухові удари в мозку» було опубліковано в журналі «Scientific American» в 1973 році. У цій роботі Остер описує фізіологічні ефекти бінауральних ритмів на мозок людини (Oster, 1973). Г. Остер пояснює, що бінауральні ритми є аудіотехнологією, в якій дві різні частоти звуку пропонуються кожному вуху. Мозок згенерує третю частоту, яка рівна різниці між двома вхідними частотами, цей ефект відомий як «бінауральний». Г. Остер вважає, що це може викликати зміни в електричній активності мозку і сприяти станам, пов'язаним з концентрацією, релаксацією та креативністю. Праця Г. Остера починається з дослідження впливу ефектів бінауральних ритмів на різні частини мозку, включаючи кору головного мозку та нижні структури, такі як таламус та гіпоталамус. Він описує результати досліджень, що показують, як саме бінауральні ритми можуть викликати зміни в електричній активності мозку і підвищувати активність окремих структур мозку. Автор також обговорює можливі застосування бінауральних ритмів в медицині, зокрема в якості засобу зняття болювого синдрому, анестезії, відновлення рухів та зниження артеріального тиску.

У статті Г. Остер також розглядає відносну роль кожної півкулі мозку в обробці бінауральних ритмів.

Зокрема, він відзначає, що більшість досліджень свідчать про те, що ліва півкуля відповідає за обробку звуків з правого вуха, а права півкуля – за звуки з лівого вуха. Це пов'язано з тим, що звукові сигнали перехрещуються в мозковому стовбурі перед тим, як досягти кори головного мозку. Г. Остер також досліджував ефективність бінауральних ритмів для вирішення різних проблем. Наприклад, він вказує на те, що бінауральні ритми можуть використовуватися для зниження болю, покращення настрою та зниження рівня стресу. Крім того, він відзначає, що бінауральні ритми можуть бути корисні для поліпшення пам'яті та концентрації. Загалом, праця Г. Остера «Слухові удари в мозку» дала поштовх для подальших досліджень в галузі бінауральних ритмів та їх впливу на функціонування мозку.

Вивчення впливу бінауральних аудіо-сигналів з бета-частотою на людську пам'ять здійснюється у статті «Емпіричне дослідження впливу бінауральних аудіосигналів бета-частоти на чотири показники людської пам'яті», яка була опублікована Робертом Кеннерлі в 1994 році в журналі «Journal of alternative and complementary medicine» (Kennerly, 1994). У дослідженні було відтворено бінауральний аудіо-сигнал з бета-частотою в діапазоні від 16 до 31 Гц. Четверо змінних були використані для вимірювання пам'яті учасників: тестування навчального матеріалу, тестування інформації про просторове розташування, тестування короткочасної пам'яті та вимірювання кількості помилок у тестуванні короткочасної пам'яті. Результати дослідження показали, що добровольці в експериментальній групі, які слухали бінауральні сигнали, мали кращі результати на тестах з кількісної та якісної пам'яті, а також на тестах з короткочасної та довготривалої пам'яті порівняно з добровольцями у контрольній групі. Автор припустив, що це може бути пов'язано зі стимулюванням бета-хвиль в головному мозку, які пов'язані з когнітивними функціями, такими як увага та пам'ять.

Дослідження Л. С. Кользато, Х. Бароне, Р. Селларо та Б. Хоммеля під назвою «Більше концентрування уваги через бінауральні ритми: докази глобально-локального завдання» було проведено, щоб визначити, чи можуть бінауральні ритми, як форма слухової стимуляції, посилити контроль уваги на певному аспекті

візуального стимулу (Colzato, 2017). Результати показали, що поєднання бінауральних ритмів і медитації призвело до ще більшого покращення концентрації уваги, що вимірюється глобально-локальним завданням. Загалом, дослідження надає докази того, що бінауральні ритми можуть покращити контроль уваги.

Дослідження Дж. Грузелієра та Т. Егнера під назвою «Критичні дослідження нейрозворотного зв'язку» було опубліковано в журналі «Child and Adolescent Psychiatric Clinics» у 2005 році (Gruzelier, 2005) та мало на меті переглянути існуючу літературу щодо ефективності нейрозворотного зв'язку як терапевтичного втручання для різних психічних розладів дітей і підлітків. Огляд включає як контрольовані дослідження, у яких порівнювали нейрофідбек із плацебо чи іншими втручаннями, так і неконтрольовані дослідження, у яких вимірювали зміни симптомів до та після навчання нейрофідбеку. Загалом, огляд показує, що нейрофідбек є багатообіцяючим втручанням для різних психічних розладів у дітей і підлітків, з найпереконливішими доказами його ефективності в лікуванні. Нейрофідбек ми трактуємо як тип біологічного зворотного зв'язку, який передбачає навчання людей контролювати власну мозкову діяльність шляхом надання їм інформації в реальному часі про їхні мозкові хвилі. Його використовували для лікування різноманітних психічних розладів, включаючи синдром дефіциту уваги з гіперактивністю, тривогу та депресію.

Науковці провели систематичний огляд існуючої літератури про нервовий зворотний зв'язок, зосередившись на дослідженнях, у яких використовувався відповідний експериментальний контроль для мінімізації ефектів плацебо та інших факторів, що впливають на це. Вони виявили, що, незважаючи на наявність деяких

доказів на підтримку використання нейрозворотного зв'язку для лікування певних розладів, таких як синдром дефіциту уваги з гіперактивністю та епілепсія, багато досліджень не мали належного контролю.

Загалом автори прийшли до висновку, що, незважаючи на те, що нейрофідбек є багатообіцяючим як лікування певних розладів, необхідні більш ретельні дослідження, щоб встановити його ефективність і визначити, які пацієнти, швидше за все, отримають від нього користь. Вони також наголосили на важливості використання відповідного експериментального контролю для мінімізації ефектів плацебо та інших факторів.

Висновки і перспективи. Включаючи бінауральні ритми в композиторську техніку, митці можуть створювати нові звукові враження, які покращують когнітивну продуктивність, сприяють розслабленню та сприяють творчості. Крім того, використання бінауральних ритмів у музичній терапії продемонструвало позитивний ефект у зменшенні симптомів депресії та тривоги, а також сприяло швидшому відновленню після травми. Цілком можливо, що інтеграція бінауральних ритмів у музику потенційно може революціонізувати музичну індустрію та те, як ми відчуваємо та взаємодіємо з музикою.

Підсумовуючи, бінауральні ритми в музиці являють собою багатообіцяючу нову технологію, яка має потенціал для покращення наших когнітивних здібностей, сприяння розслабленню та покращення нашого загального самопочуття. Хоча в цій галузі ще потрібно провести багато досліджень, наявні відомості свідчать про те, що бінауральні ритми можуть мати позитивний вплив на різні сфери, включаючи зниження стресу, спортивні результати та музичну терапію.

ЛІТЕРАТУРА:

1. American Music Therapy Association. What is music therapy? 2015. URL: <https://www.musictherapy.org/about/musictherapy/> (дата звернення: 15.02.2023).
2. Colzato L. S., Barone H., Sellaro R., Hommel B. More attentional focusing through binaural beats: evidence from the global–local task. *Psychological Research*, 2017. Vol. 81. №2. P. 271–277.
3. Gao X., Cao H., Ming D., Qi H., Wang X., Chen R., Zhou P. Analysis of EEG Activity in Response to Binaural Beats with Different Frequencies. *International Journal of Psychophysiology*, 2014. Vol. 94. №3. P. 399–406.
4. Gruzelier J., Egner T. Critical validation studies of neurofeedback. *Child and Adolescent Psychiatric Clinics*, 2005. Vol. 14. №1. P. 83–104.
5. García-Argibay M., Santed M. A. Efficacy of binaural auditory beats in cognition, anxiety, and pain perception: a meta-analysis. *Journal of Medical Systems*, 2019. Vol. 83. P. 357–372

6. Isik B. K., Esen A., Büyükerkmen B., Kiliç A., Menziletoglu D. Effectiveness of binaural beats in reducing preoperative dental anxiety. *British journal of oral & maxillofacial surgery*, 2017. Vol. 55. №6. P. 571–574.
7. Kennerly R. C. An empirical investigation into the effect of beta frequency binaural beat audio signals on four measures of human memory. *Journal of alternative and complementary medicine*, 1994. Vol.1. № 3. P. 293–299.
8. Lane J. D., Kasian S. J., Owens J. E., Marsh G. R. Binaural auditory beats affect vigilance performance and mood. *Physiology & Behavior*, 1998. Vol. 63. №2. P. 249–252.
9. Le Scouarnec R. P., Poirier R. M., Owens J. E., & Gauthier J. Use of binaural beat tapes for treatment of anxiety: a pilot study of tape preference and outcomes. *Alternative therapies in health and medicine*, 2001. Vol. 7. №1. P. 58–63.
10. Oster G. Auditory beats in the brain. *Scientific American*, 1973. Vol. 229. №4. P. 94–102.
11. Padmanabhan R., Hildreth A. J., Laws D. A prospective, randomised, controlled study examining binaural beat audio and pre-operative anxiety in patients undergoing general anaesthesia for day case surgery. *Anaesthesia*, 2005. Vol. 60. №9. P. 874–877.
12. Reedijk S. A., Bolders A., Hommel B., de Vries J. The impact of binaural beats on creativity. *Frontiers in Human Neuroscience*, 2013. Vol. 7. Article 786. P. 1–7.
13. Travis F., Shear J. Focused attention, open monitoring and automatic self-transcending: Categories to organize meditations from Vedic, Buddhist and Chinese traditions. *Consciousness and cognition*, 2010. Vol. 19. №4. P. 1110–1118.
14. Wahbeh H., Calabrese C., Zwickey H. Binaural beat technology in humans: a pilot study to assess psychologic and physiologic effects. *The Journal of Alternative and Complementary Medicine*, 2007. Vol. 13. №1. P. 25–32.

REFERENCES:

1. American Music Therapy Association. (2015). What is music therapy? Retrieved from <https://www.musictherapy.org/about/musictherapy/> (date of access: 15.02.2023) [in English].
2. Colzato, L. S., Barone, H., Sellaro, R., & Hommel, B. (2017). More attentional focusing through binaural beats: evidence from the global–local task. *Psychological Research*, 81(2), 271–277 [in English].
3. Gao X., Cao H., Ming D., Qi H., Wang X., Chen R., Zhou P. (2014). Analysis of EEG Activity in Response to Binaural Beats with Different Frequencies. *International Journal of Psychophysiology*, 94(3), 399–406 [in English].
4. Gruzelier, J., & Egner, T. (2005). Critical validation studies of neurofeedback. *Child and Adolescent Psychiatric Clinics*, 14(1), 83–104 [in English].
5. García-Argibay, M., & Santed, M. A. (2019). Efficacy of binaural auditory beats in cognition, anxiety, and pain perception: a meta-analysis. *Journal of Medical Systems*, 83, 357–372 [in English].
6. Isik B. K., Esen A., Büyükerkmen B., Kiliç A., Menziletoglu D. (2017). Effectiveness of binaural beats in reducing preoperative dental anxiety. *British journal of oral & maxillofacial surgery*, 55(6), 571–574 [in English].
7. Kennerly, R. C. (1994). An empirical investigation into the effect of beta frequency binaural beat audio signals on four measures of human memory. *Journal of alternative and complementary medicine*, 1(3), 293–299 [in English].
8. Lane, J. D., Kasian, S. J., Owens, J. E., & Marsh, G. R. (1998). Binaural auditory beats affect vigilance performance and mood. *Physiology & Behavior*, 63(2), 249–252 [in English].
9. Le Scouarnec, R. P., Poirier, R. M., Owens, J. E., & Gauthier, J. (2001). Use of binaural beat tapes for treatment of anxiety: a pilot study of tape preference and outcomes. *Alternative therapies in health and medicine*, 7(1), 58–63 [in English].
10. Oster, G. (1973). Auditory beats in the brain. *Scientific American*, 229(4), 94–102 [in English].
11. Padmanabhan, R., Hildreth, A. J., & Laws, D. (2005). A prospective, randomised, controlled study examining binaural beat audio and pre-operative anxiety in patients undergoing general anaesthesia for day case surgery. *Anaesthesia*, 60(9), 874–877 [in English].
12. Reedijk, S. A., Bolders, A., Hommel, B., & de Vries, J. (2013). The impact of binaural beats on creativity. *Frontiers in Human Neuroscience*, 7, Article 786, 1–7 [in English].
13. Travis, F., & Shear, J. (2010). Focused attention, open monitoring and automatic self-transcending: Categories to organize meditations from Vedic, Buddhist and Chinese traditions. *Consciousness and cognition*, 19(4), 1110–1118 [in English].
14. Wahbeh, H., Calabrese, C., & Zwickey, H. (2007). Binaural beat technology in humans: a pilot study to assess psychologic and physiologic effects. *The Journal of Alternative and Complementary Medicine*, 13(1), 25–32 [in English].

УДК 783(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-13>

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

Софія ДІМІТРІЄВА

студентка спеціалізації «Музикознавство», Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0002-7843-0962

Бібліографічний опис статті: Романюк, І., Дімітрієва, С. (2023). Галицький напів як феномен українського церковного монодичного співу. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 90–98, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-13>

ГАЛИЦЬКИЙ НАПІВ ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО МОНОДИЧНОГО СПІВУ

Актуальність проблеми зумовлена затребуваністю вивчення традицій церковного співу в контексті тенденцій розвитку вітчизняної духовної співочої богослужбової культури, зокрема – церковної співочої традиції Галичини і Волині, репрезентованої художнім феноменом галицького (або галицько-волинського) напіву як пам'ятки давнього українського православного монодичного співу. Галицький напів – це історично сформована на галицько-волинських землях система місцевих варіантів богослужбових піснеспівів Православної Церкви, що охоплює різноманітні гімнографічні групи. Нами не віднайдено спеціальних досліджень, присвячених дослідженню даного феномена. Окреслена наукова проблема відповідає нагальним завданням сучасного музикознавства (музичної регіоніки) і визначає перспективи більш прицільного дослідження галицького напіву. Мета даної наукової статті – характеризувати галицький (галицько-волинський) напів як феномен українського церковного монодичного співу. Методологія наукової розвідки базується на залученні історичного, феноменологічного, жанрового, стильового, структурно-функціонального підходах. Наукова новизна отриманих результатів полягає в розробці авторської методики аналізу зразків галицького напіву з урахуванням їхньої специфіки з подальшою апробацією на конкретному прикладі. У Висновках підсумовані результати здійсненого цілісного аналізу піснеспіву «Достойно єсть» галицького напіву, зафіксованого у збірнику «Напівникъ церковный» о. Ісидора Дольницького (Львів, 1894), за запропонованою моделлю аналізу (образно-семантичний, музично-стилістичний, композиційно-драматургічний рівні). Увіражено тенеу вербального тексту та функціонування в богослужбовій практиці «Достойно єсть», музично-стилістичні (мелодичні, ладогармонічні, метроритмічні) принципи та засади формотворення з урахуванням драматургічних процесів піснеспіву «Достойно єсть» галицького напіву.

Ключові слова: богослужбова традиція, українська духовна співоча культура, церковна музика, спів, православна монодія, галицький (галицько-волинський) напів, «Достойно єсть».

Ірина ROMANIUK

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

ORCID: 0000-0001-7900-5960

Sofia DIMITRIIEVA

Student of the «Musicology» specialization, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0002-7843-0962

To cite this article: Romaniuk, I., Dimitriieva, S. (2023). Halytskyi napiv yak fenomen ukrainskoho tserkovnoho monodychnoho spivu [Galician napiv (chant) as a phenomenon of Ukrainian church monodic singing]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 90–98, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-13>

GALICIAN NAPIV (CHANT) AS A PHENOMENON OF UKRAINIAN CHURCH MONODIC SINGING

The relevance of the problem is stipulated by the demand for the study of church singing traditions in the context of the development trends of the domestic spiritual singing worship culture, in particular – the church singing tradition of Galicia and Volyn, represented by the artistic phenomenon of the Galician (or Galician-Volyn) napiv (chant) as a token of ancient Ukrainian Orthodox monodic singing. The Galician napiv (chant) is a system of local versions of liturgical hymns of the Orthodox Church that was historically formed in the Galicia-Volhynia lands and includes various hymn-graphic groups. We have not found any special studies devoted to the research of this phenomenon. The outlined scientific problem corresponds to the urgent tasks of modern musicology (musical regionalism) and determines the prospects of a more focused study of the Galician napiv (chant). The purpose of the present scientific article is to characterize Galician (Galician-Volyn) napiv (chant) as a phenomenon of Ukrainian church monodic singing. The research methodology is based on the combination of historical, phenomenological, genre, stylistic, structural and functional scientific approaches. The scientific novelty of the obtained results is related to the development of the author's methodology for the analysis of samples of the Galician napiv (chant), taking into account their specificity, with further testing on a specific example. The Conclusions summarize the results of a holistic analysis of the Galician song-chant «Dostoyno est» of the Galician napiv (chant) noted by Isydor Dolnytskyi in «Napivnyk tserkovny» (Lviv, 1894), according to the proposed model of analysis (figurative-semantic, musical-stylistic, compositional-dramaturgical levels). The genesis of the verbal text and its functioning in the liturgical practice of the prayer «Dostoyno est», the musical and stylistic (melodic, harmonic, metre-rhythmic) principles and basis of form creation, taking into account the dramaturgical processes of «Dostoyno est» of the Galician napiv (chant), have been highlighted.

Key words: *liturgical tradition, Ukrainian spiritual singing culture, church music, singing, Orthodox monody, Galician (Galician-Volyn) napiv (chant), «Dostoyno est».*

*Канонічна традиція українського
богослужбового співу,
яка склала історичну основу
музичного професіоналізму, –
це скарбниця національного
мелосу високого рівня
змістової й художньої досконалості.
В. Зінченко (Зінченко, 2014, с. 1)*

Актуальність проблеми. У музичній науці ХХІ століття актуалізуються наукові розвідки, присвячені феноменам музичної культури України, що визначаються багатовіковим історичним розвитком. Виняткового значення в даному контексті набувають дослідження музичних артефактів національної духовної традиції з глибинними спадкоємними ознаками, які в ХХ столітті опинились під забороною (як у сфері живого побутування, так і в дослідницькому вимірі) внаслідок відомих ідеологічних перепон. Одним із них таких феноменів вітчизняної духовної співочої богослужбової культури постає *галицький (або галицько-волинський) напів*¹ як пам'ятка українського церковного православного монодичного співу. На сьогодні українська православна цер-

ковна монодія, що має понад тисячолітню традицію і за генезою пов'язана з розвитком християнства у Київській Русі (Ткаченко, 2016, с. 7), постала предметом ґрунтовних наукових праць дослідників. Однак, нами не віднайдено спеціальних досліджень, присвячених дослідженню галицького (галицько-волинського) напіву, який був широко розповсюдженим і знамим не лише на теренах Галичини та Волині. Окреслена наукова проблема відповідає нагальним завданням сучасного музикознавства, зокрема, музичної регіоніки. Відтак, актуальність проблеми зумовлена затребуваністю вивчення розмаїтих традицій церковного співу (у даному випадку, співоचा традиція Галичини і Волині) в контексті історичної перспективи становлення та тенденцій розвитку українського богослужбового співочого мистецтва.

Мета даної наукової статті – охарактеризувати галицький (галицько-волинський) напів як феномен українського церковного монодичного співу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З-поміж наукових досліджень виокремимо корпус фундаментальних праць Ю. Ясіновського, присвячених церковній монодії, як найбільш відповідних до обраної нами наукової проблематики. У ґрунтовній монографії «Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу» (Ясіновський, 2011) здійснено першу спробу у вітчизняній

¹ На сьогодні в вітчизняній медієвістиці співіснує функціонування термінів «напів» і «наспів» для означення одного художнього явища. Ми орієнтуємось на генезу етимона даного поняття та його залучення в аналізованих першоджерелах (див. назви нотних збірників: «Напівникъ церковный» укладачів Іоана Кипріяна (Львів, 1893), о. Ісидора Дольницького (Львів, 1894), Ігнатія Полотнюка (Перемишль, 1902) та «Напівник церковный», укладач – Олександр Остгайм-Дзерович (Рим, 1959).

історіографії системно простежити формування наукових поглядів на візантійську гимнографію і церковну монодію. Джерельною базою праці постали понад тисячу рукописів. На прикладі нотолінійного Ірмолою ранньомодерного часу як нового етапу розвитку візантійської спадщини виразнено основний півчий репертуар слов'яноноруських музичних текстів, нотованих київською п'ятилінійною нотою (Ясіновський, 2011, с. 5). Наукова розвідка «Українська церковна монодія в музично-аналітичному дискурсі» є цінним джерелом аналітичних студій осягнення музично-стильових засад і сутності української церковної монодії за нотолінійними ірмологіонами XVI–XVII століть (Ясіновський, 2014, с. 4). У центрі дослідження – структурно-композиційні особливості української церковної монодії у поєднанні з ладоінтонаційними, метроритмічними та формотворчими принципами, з подальшою проекцією в аналітичному етюді (шостий розділ розвідки) на конкретний музичний матеріал із Львівського ірмологіона (стихири «*Прийдіте людие*» і «*Тебе одіючагося світом*»). Автор зазначає, що дослідження місцевих та новозапозичених напівів із Львівських ірмологіонів мають перспективи для подальшого вивчення лише після осягнення засад української церковної монодії (Ясіновський, 2014, с. 7).

Наступним найбільш відповідним до обраної нами наукової проблематики постає дисертаційне дослідження О. Шевчук «Київський наспів у контексті церковно-монодичного співу України та Білорусі XVII–XVIII століть (джерела, жанри, риси стилістики)» (Шевчук, 1999). Дослідниця пропонує авторський підхід до розгляду піснеспівів, що належать до київського наспіву («київського нап'ялу»). У вітчизняному музикознавстві та медієвістиці, зокрема, вперше розроблено цілісну концепцію розвитку київського наспіву у контексті церковно-монодичного співу XVII–XVIII століть. Суттєво оновленими постали методика жанрового аналізу піснеспівів. Також авторкою розроблено типологію видів багатонаспівності, де галицький напів фігурує як одне з паралельно-існуючих явищ, поряд із київським наспівом, зафіксованих у Львівських Ірмологіонах (Шевчук, 1999, с. 3).

О. Цалай-Якименко в нотній антології «Духовні співи давньої України» (Цалай-Якименко, 2000) представляє та систематизує най-

давніший пласт – монодію (ірмосний спів). Згадуючи західноукраїнські ірмологіони як джерела монодії, а також Галичину, відомостей про галицький напів в антології не віднайдено. Структура антології, що містить унікальні зразки – чотиричастинна: три розділи відповідають циклу Недільного Богослужіння (Велика Вечірня, Утреня та Літургія), у четвертому окремо розміщені піснеспіви Господських і Богородичних свят. Перед кожним зразком вказується його етнолокальна приналежність та першоджерела фіксації.

У кандидатській дисертації Б. Жулковського «Жанр кондака в українському церковно-монодичному співі XV–XIX століть» доволі часто згадується галицький напів, проте – у контексті етнолокальної приналежності досліджуваних варіантів кондаків (Жулковський, 2015).

У докторській дисертації Н. Сиротинської «Богородична гимнографія у вимірах духовної культури України XI–XVII століть» розглядаються шляхи розвитку і формування богородичної гимнографії та засади її вкорінення у духовно-культурний простір України, а саме у складі нотолінійних ірмологіонів та літургійних книг (Сиротинська, 2017).

Таким чином, констатуємо, що на сьогодні нами не віднайдено праць, спеціальний предмет дослідження яких би становив галицький напів. Цей факт зумовлює і визначає перспективи більш прицільного дослідження даного феномена українського церковного монодичного співу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для початку надамо визначення ключового концепту дослідження.

Напів (від церковносл. «нап'ял») – це корпус традиційних мелодій богослужбового Обіходу під однією назвою, об'єднаних за походженням і музичним стилем (Шевчук, УМЕ, 2016, с. 45). Етимон *напіву* сягає корінням кінця XVI століття і пов'язаний з церковнослов'янським поняттям «нап'ял» як єдиного терміна для характеристики такого роду мелодій (там само). Українською є звичним аналог поняття «нап'ял» як *напів*² (російський відповідник даного поняття в науці – «роспев»). Галицький (або галицько-волинський) напів – це історично сформована на галицько-волинських землях система місцевих варіантів богослужбових піснеспівів Пра-

² Літера «ф» в українській мові, як правило, передає звук «і» (в'єра – віра, м'єра – міра).

вославної Церкви, що охоплює різноманітні гімнографічні групи.

Спробуємо на конкретному прикладі здійснити аналіз одного з піснеспівів галицького напіву з метою визначення його прикметних ознак. Нами обрано молитву до Пресвятої Богородиці «*Достойно єсть*», що міститься у збірниках «Напѣвникъ церковный» о. Ісидора Дольницького (Львів, 1894) та «Напівник церковный» О. Остгайм-Дзеровича (Рим, 1959). Принагідно зазначимо роль видатного греко-католицького церковно-громадського діяча, диякона Ігнатія Полотнюка (1856–1903) – укладача «Напівника церковного» («*Напѣвникъ церковный: По образу пінія Галицко-Руских Церквей*», Перемишль, 1902), – який у вступному слові, на відміну від інших подібних збірників, вказує першоджерела галицького напіву (Полотнюк, 1902). У нотному збірнику містяться зразки галицького напіву та корпус *болгарських* піснеспівів, поданих окремо. Митець упродовж 25 років наприкінці ХІХ століття збирав і фіксував зразки галицького напіву, які були оформлені у збірник, що слугував і посібником із музичної грамоти. Таким чином, виокремлення даного збірника є показовим у відношенні фіксації зразків галицького напіву. Для дослідників ХХІ століття опора на таку джерельну базу є документом стану функціонування українського церковного співу (зокрема, *православної* монодії на теренах Галичини та Волині), зафіксованого на початку ХХ століття.

Піснеспів «*Достойно єсть*» галицького напіву є доволі знаковим: він неодноразово поставав предметом композиторської інтерпретації видатних українських митців. Так, нами виявлено залучення «*Достойно єсть*» галицького напіву в композиторській богослужбовій спадщині М. Леонтовича, О. Кошиця. У творчості С. Людкевича та К. Стеценка також віднаходимо опрацьовані зразки галицького напіву (і це при тому, що уже на початку минулого століття зазначалось, що галицький напів, незважаючи на свою красу, розмаїття та багатство, значно втратився з часом).

Логіка концепції даної наукової розвідки зумовила першорядним завданням здійснити спробу розробки авторської методики аналізу зразків церковного монодичного співу (зокрема, галицького напіву) з урахуванням їхньої специфіки, спираючись на праці дослідників церковної монодії. Орієнтиром для нас

слугували, в першу чергу, аналітичному розвідки Ю. Ясіновського, в яких автор розглядає зразки церковної монодії у контексті цілісного аналізу (Ясіновський, 2014, с. 71).

У сформованій нами моделі першим щаблем аналізу (образно-семантичний) науковця постає врахування образної сфери досліджуваного зразка, його «емоційного змісту і психологізацію образів» (Ясіновський, 2014, с. 72), що втілюються у параметрах художнього мислення на різних рівнях (виразовому, формотворчому та драматургічному). Доцільним у даному контексті є висвітлення літургійної богословської сутності зразка, в тому числі, крізь міжмистецькі зв'язки (в іконописі, малярстві, літературі, інших зразках української національної культури), на що вказує дослідник (там само). Прицільної уваги вимагає вербальний текст піснеспіву: його генеза, образний стрій, семантика, котрі безпосередньо пов'язані з призначенням та функціонуванням конкретного вербального тексту.

Наступним щаблем аналізу (музично-стилістичний) постає текстомузична форма, що регульована вербальним текстом. Невід'ємно пов'язаною із ним є мелодика аналізованого зразка, його інтонаційне багатство, мелодичний рельєф, виокремлення опорних тонів, інтонацій та поспівок; поділ на силабічний, невмений та мелізматичний хоральні стилі (Шевчук, 1999, с. 11). Важливо відзначити, що мелодика разом із вербальним текстом становлять синкретичну пару (вербальний та музичний тексти взаємообумовлені та є рівноправними носіями семантики молитовного тексту). У контексті цілісного аналізу розглядаються також ладогармонічні, метроритмічні принципи.

Заключним логічним щаблем аналізу (композиційно-драматургічний) є розгляд будови цілого, яка втілюється у певній музичній формі (композиція твору) і драматургії (*i.m.t*), під егідою функціонального методу аналізу.

З метою апробації вище вказаної методики спроеціюємо модель цілісного аналізу зразків церковного монодичного співу на конкретний приклад.

Образно-семантичний рівень. Зазначений піснеспів належить до молитовно-гімнографічного типу (Богородична гімнографія). Генеза вербального тексту піснеспіву «*Достойно єсть*» вирізняється історією виникнення. Стисло викладемо основні факти, спираючись

на віднайдені дані щодо походження даної молитви до Пресвятої Богородиці.

Як вказують Святі Отці, «Достойно єсть» належить до молитов, котрі були передані людям від ангелів (як і «Слава в Вишніх Богу», «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф», Трисвяте). У X столітті в Греції, на святій Горі Афон, подвизались старець-ієромонах із послушником. У суботу ввечері, 11 червня 982 року, старець вирушив у Лавру на Всенічне бдіння, а його послушник залишився у келії. Пізно вночі у двері постукав незнайомиць-монах. Послушник вклонився незнайомцю і не здивувався, адже навколо було багато келій-печер. Разом вони почали співати молитви та псалми. Однак під час співу «Честнійшю Херувим...» – піснеспіву Богородиці преподобного Косми Маюмського (VIII ст.), послушник відзначив, що у їхній місцевості співають інакше, оскільки незнайомиць додав до молитви такі слова: «Достойно єсть яко воістинну блажити Тя, Богородицю, Присноблаженную і Пренепорочную і Матерь Бога нашего». Коли він почав співати цю величальну молитву Богородиці, ікона Божої Матері Елеуса (гр. Ελεούσα – Милостива), що стояла у келії, осяялась світлом. Послушник попрохав незнайомця занотувати текст і, на прохання гостя, за відсутності паперу і чорнил, поставив перед ним кам'яну плиту. Гість почав виводити по ній слова, що чітко і виразно викарбовувались на камені, мов на папері. Незнайомиць сказав, аби відтепер завжди цю молитву співали так і православні християни. На запитання про ім'я назвався «смиреним Гавриїлом» та зробився невидимим, а ікона Пресвятої Богородиці ще певний час продовжувала випромінювати сяйво.

Старець, повернувшись і дізнавшись про те, що відбулось, пояснив, що келію відвідав архангел Гавриїл, а молитва ця – ще одна з переданих людям ангелами. Згодом настоятель Карейської Лаври благословив зібрати Собор старців, на якому було вперше соборно виконано молитву до Богородиці «Достойно єсть». Камінь із текстом було відправлено у Константинополь до

Патріарха. Николай II Хрисоверг (Πατριάρχης Νικόλαος ὁ Χρυσοβέργης) – правлячий Патріарх у період 979–991 рр. – благословив включити молитву, даровану архангелом, у богослужбову практику. З того часу «Достойно єсть», яку іменують «архангельською» молитвою, стала одним з найулюбленіших православних піснеспівів, що прославляє Пресвяту Богородицю. Назвою молитви поійменовано і чудотворну ікону Елеуса – «Достойно єсть», яка до тепер зберігається на Святій Горі Афон і день святкування якої пов'язується з фактом дару піснеспіву православним християнам як чуда – 11 (24) червня.

*Ікона Пресвятої Богородиці
«Достойно єсть»
(Успенський храм у Карей, Афон)*



Задля осягнення змісту молитви вважаємо за доцільне навести вербальний текст (церковнослов'янською мовою, якою вона усталено звучить у православній богослужбовій традиції, із паралельним україномовним перекладом):

Церковнослов'янська (в українському правописі)

Достойно єсть яко воістинну блажити Тя, Богородицю, Присноблаженную і Пренепорочную і Матерь Бога нашего.

Честнійшю Херувим і славнійшю без сравнення Серафим, без істліня Бога Слова рождшю, сушю Богородицю Тя величаєм.

Україномовний переклад

Достойно є, і це є істина, славити Тебе, Богородицю, завжди Славну і Пренепорочну і Матір Бога нашого.

Чеснішу від Херувимів і незрівнянно славнішу від Серафимів, що без істління Бога Слова породила, сушу Богородицю, Тебе величаємо.

У богослужбовій практиці «Достойно єсть» звучить: 1) на Божественній Літургії Іоанна Златоуста після Євхаристичного канону; 2) на Утрені після канону у будні дні (як і в попередньому випадку – окрім Дванадесятих свят); 3) при урочистій зустрічі архієрея перед Боже-

ственною Літургією. Крім того, цією молитвою усталено завершується келійне молитовне правило.

Піснеспів «Достойно єсть» у збірниках о. Ісидора Дольницького (1894) й О. Остгайм-Дзеровича (1959) подано у відмінних нотаціях:

«Напѣвникъ церковный» (1894)

Достойно.

І. До сто́йно єсть ѿ кв ко ѿ стн нѣ
 бла жи ти та Бо го ро ди цѣ. При сно
 бла же́н нѣ ю ѿ пре не по ро чнѣ ю ѿ Ма-
 тери Бо га. Бо га на ше гв, Ма тери

«Напівник церковний» (1959):

Достойно.

До - - - сто́йно єсть я-ко во-іс-тин-ну
 бла-жи - - ти ти Бо-го-ро-ди-цу, при-с-но-
 бдажен-ну-ю і пре-не-по-ро-ч-ну-ю і Ма-тер
 Бо-га на-ше-го. Че-ст-ні-й-шу-ю, че-ст-ні-й-шу-ю
 хе - - ру-вім і сла-ві-й-шу-ю без орав-не-
 нія се - - ра-фім, бе-з іот-лі-ні-я Бо-га
 сло-ва рожд-ну-ю, рожд-ну-ю, су-шу-ю Бо-го-
 ро-ди-цу ти -- ве-ли-ча - ем.

Музично-стилістичний рівень аналізу універсальне комплекс принципів.

Структура, або текстомузична форма, піснеспіву представляє собою п'ять розділів-мелостроф, яку можна зобразити у схемі:

A + A1 + B + B' + A2 (A+B)
 Достойно єсть... Приснобжаемую... Честнѣйшую... и сплѣнѣйшую... без істїи...

Таким чином, композиція обраного зразка наближається до наскрізної форми з ознаками тричастинної репрізної побудови (реприза як синтетичне поєднання A та B).

Мелодика. Засадниче, основоположне виразове навантаження мелодичної лінії припадає на звуковисотність та ритміку. Рух мелодії напіву поступеневий, переважно по сусідніх щаблях без стрибків на широкі інтервали (не більше за терцію), котрі, в свою чергу, заповнюються плавним рухом у протилежному напрямку. Така мелодична лінія зумовлює певний тип інтонування – оспівування, розспівування. Таким чином, на основі принципу повторюваності як основи будови цілого відбувається закріплення інтонацій хвилеподіб-

ної мелодії, побудованої на основі чергування підйомів і спадів.

У даному зразку напіву псалмодичність поєднується з розспівом на один склад кількох (двох-трьох) звуків. Виключенням є лише початкова поспівка з чотирьох звуків на перший склад слова «Достойно». Відтак розглянутий піснеспів ми можемо класифікувати як піснеспів силабо-невматичного стилю, в якому псалмодичний рух не є панівним.

Вишукане мереживо звукових прикрас означено плавністю та неабиякою злитністю структурного розгортання. На фоні цього висхідні стрибки, хоч і не широкі, значно динамізують та підкреслюють піднесено-урочистий характер піснеспіву. Часто підйоми припадають на ключові слова молитви, що підкреслюються за змістом тексту і відзначаються більшою експресією та динамічним рухом і припадають на ключові смислові концепти текстового першоджерела («блажити», «Матерь Бога», «Честнѣйшую», «Херувім», «славнѣйшую», «Серафім», «рождиую», «Тя величаєм»).

Найбільш торжественна складова молитовного тексту: «*Честнійшую Херувім і славнійшую без сравнення Серафім*» у мелодії набуває такої ж піднесеності та урочистості завдяки руху мелодії лише по верхнім звукам гексахорду та висхідному напрямку стрибків. Принагідно зазначимо, що у такого роду піснеспівах даний факт зумовлено синкрезною вербального тексту та мелодики, які постають рівноправними носіями семантики молитовного тексту та є взаємообумовленими.

Послуговуючись і спираючись на поспівкову теорію осьмогласся, у даному прикладі можна виокремити декілька повторюваних елементів: 1) характерний чотиризвуковий початковий мелозворот; 2) мелодичний рух $f-g-f-e-(d)$ другої октави тощо.

За твердженням Б. Жулковського, «... відповідність поспівковій системі <...> є підставою для визначення цього гімну <...> як належного до української традиції» (Жулковський, 2015, с. 127).

Ладогармонічні засади. Тональність у класичному її розумінні відсутня, незважаючи на виставлені при ключі бемолі (h та e) у нотації О. Остгайм-Дзеровича. Факт письмової нотації у такому вигляді можна пояснити, на нашу думку, спробою адаптації більш давнього напіву у рамках сучасної, на час їх фіксації, київської нотації.

Амбітусом піснеспіву є секстова ланка $b-g$ (гексахорд з будовою *1тон-1тон-0,5тон-1тон-1тон*). Основними устоями є тони b та d , довкола яких зосереджено весь рух. Тон c постає як центр динамічного руху від якого «відштовхується» вся подальша мелодика. Тон d , у свою чергу, сприяє замиканню і зупинці (в тому числі, виокремлюючись відповідною тривалістю). Піснеспів не спирається на один певний тон, а тому не є моноопорним.

Метроритмічні принципи організації. Нотна фіксація досліджуваного зразка не має тактових обмежень. Також відсутнім є розмір. Тактові риси у нотації О. Остгайм-Дзеровича лише вказують на завершення мелострофи й увиразнюють, скоріше, смислове завершення, ніж метроритмічне. Їх поява зумовлена, скоріш за все, внаслідок вищезгаданої причини (фіксація київською нотацією). Тому тактові риси не постають безпосереднім орієнтиром для метроритмічного поділу, адже,

загальновідомо, що тактові риси (як і ліги чи паузи) не є виключно універсальними знаками членування.

Зауважимо, що далеко не в усіх розділах мелострофах витримується єдиний метричний пульс. У розділах форми A , $A1$ та $A2$ прослідковується чотиридольність, натомість у розділах B та B' ми цього не визначаємо. Такий метроритмічний розподіл підтверджує вже висловлену гіпотезу щодо наявної тричастинності побудови. Можемо констатувати сталу метричну пульсацію у крайніх розділах, й перемінну у середньому – розвитковому розділі.

Високого рівня досягає ритмічна організація, що позначена значною незалежністю щодо вербального тексту. У піснеспіві констатуємо неспівпадіння словесного та музичного ритму, зміну акцентуації. Наприкінці кожної мелострофи (й, особливо, на словах: «...нашого» та «...величаєм») спостерігаються структури типу підсумовування (♩♩♩).

Композиційно-драматургічний рівень. За умов вищезазначеної наявної сталої метричної пульсації у крайніх розділах й перемінної у середньому, суттєво збільшуються динамічні можливості розгортання форми. Тому важливим є той факт, що така зміна відбувається цілеспрямовано, у певних розділах форми (в нашому випадку – у центральному), що слугують віхою розвитку музичної драматургії. Регулярність та рівномірність ритмічного руху в цілому зумовлює цілісність метрико-ритмічної організації досліджуваного зразка (та мелостроф B , B' зокрема).

Відтак, вкажемо на драматургічні принципи побудови і наявну внутрішню логіку розвитку в аналізованому зразку галицького напіву «*Достойно єсть*». Функцію i (*initio*) виконують розділи A та A_1 . Розвиваюча функція m (*motus*) увиразнена в серединній побудові (розділи B , B'). Логічним завершенням – функція t (*terminus*) – постає $A2$, зумовлюючи стрункість і увиразнюючи архітектоніку будови цілого.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Дана наукова розвідка має на меті актуалізацію вивчення пам'ятки українського церковного монодичного співу – галицького (галицько-волинського) напіву як феномена богослужбової традиції України. Галицький напів у контексті функціонування богослужбової співочої традиції характеризується наступ-

ними ознаками: приналежним до давньої традиції національного церковного монодичного співу; спадкоємністю – як один із яскравих художніх феноменів української гимнографії; є втіленням Обіходу – системи богослужбових піснеспівів Всенічного Бдіння та Літургії; характеризується регіональною етнолокальною приналежністю як явища православного богослужбового співочого мистецтва Галичини і Волині.

На підставі обраного прикладу піснеспіву «Достойно єсть», зафіксованого в «Напівнику церковному» (Перемишль, 1902), виявлено прикметні ознаки галицького напіву як зразка церковної монодії, що втілюються у самобутніх музично-стилістичних принципах та засадах формотворення з урахуванням драматургічних процесів.

Перспективи подальших досліджень зумовлені наявним фактом звернення корифеїв української композиторської школи ХХ і ХХІ століть до галицького напіву. Тож подальша логіка дослідження доступається до вивчення композиторських інтерпретацій галицького напіву у творчості митців минулого (К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, С. Людкевич) і сьогодення (митрополит Іонафан (Єлецьких), Євгенія Марчук – 2021 рік). Відтак, доходимо висновку, що галицький напів набув розповсюдження не лише в рамках живої традиції побутування церковного співу, а й далеко за межами етнолокальної приналежності Галичини та Волині, приваблюючи своєю самобутністю видатних українських митців як художній феномен національної української духовної традиції.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Жулковський Б. Жанр кондака в українському церковно-монодійному співі XV–XIX століть : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2015. 213 с.
2. Зінченко В. Фіти Октоїха в українському церковно-монодійному співі кінця XVI – першої половини XVIII століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 17 с.
3. Полотнюк І., диакон. Напѣвникъ церковный : По образу пѣнія Галицко-Русскихъ Церквей / Состави и знаменьми нотными заосмотри Ігнатій Полотнюкъ. Перемишль : Тип. Джульїнського, 1902. 168 с.
4. Сиротинська Н. Богородична гимнографія у вимірах духовної культури України XI–XVII століть : дис. ... док. мистецтвознавства. Київ, 2017. 450 с.
5. Ткаченко А. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2016. 185 с.
6. Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України : Антологія. Київ : Музична Україна, 2000. 220 с.
7. Шевчук О. Київський наспів у контексті церковно-монодичного співу України та Білорусі XVII–XVIII століть (джерела, жанри, риси стилістики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 20 с.
8. Шевчук О. Наспів церковний. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. Том 4. С. 45–50.
8. Ясиновський Ю. Українська монодія ранньомодерної доби в музично-аналітичному дискурсі. *Історія української музики: Дослідження*, вип. 22 / УКУ, Львівська національна музична академія ім. М.Лисенка. Львів, 2014. 84 с.
10. Ясиновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській реценції ранньомодерного часу. Львів, 2011. 468 с.

REFERENCES:

1. Zhulkovskyi, B. (2015). Zhanr kondaka v ukrainskomu tserkovno-monodiinomu spivi XV–XIX stolit [The kontakion genre in Ukrainian church monody singing of the 15th – 19th centuries]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Zinchenko, V (2014). Fity Oktoikha v ukrainskomu tserkovno-monodiinomu spivi kintsia XVI – pershoi polovyny XVIII stolit [Oktoykha Fity in Ukrainian church monody singing of the end of the 16th – the first half of the 18th centuries]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].
3. Polotniuk, I., deacon. Napѣvnykъ tserkovnyi : Po obrazu piniia Halytsko-Ruskykh Tserkvei [Napevnyk tserkovny: In the image of the chants of the Galician-Russian Churches] / Sostavy y znamenmy notnymy zaosmotry Ihnatii Polotniukъ [in Church Slavonic].
4. Syrotynska, N. (2017). Bohorodychna hymnografia u vymirakh dukhovnoi kultury Ukrainy XI–XVII stolit [Hymnography of the Mother of God in the dimensions of the spiritual culture of Ukraine of the 11th–17th centuries]. *Doctor's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

5. Tkachenko, A. (2016). Ukrainska sakralna monodiia v suchasni kompozytorskii tvorchoosti [Ukrainian sacred monody in modern composing creativity]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
6. Tsalai-Yakymenko, O. (2000). Dukhovni spivy davnoi Ukrainy : Antolohiia. [Spiritual chants of ancient Ukraine : Anthology]. Kyiv [in Ukrainian].
7. Shevchuk, O. (1999). Kyivskyi naspiv u konteksti tserkovno-monodychnoho spivu Ukrainy ta Biorusi XVII–XVIII stolit (dzherela, zhanry, rysy stylistyky) [Kievan Chant in the Context of the Church-Monodic Singing of Ukraine and Byelorussia in the 17th-18th Centuries (sources, genres, stylistic traits)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
8. Shevchuk, O. (2016). Naspiv tserkovnyi [Church chant]. *Ukrainska muzychna entsyklopediia – Ukrainian musical encyclopaedia*. Kyiv : Vydavnytstvo IMFE NAN Ukrainy. 4. 45–50 [in Ukrainian].
9. Yasynovskyi Yu. (2014). Ukrainska monodiia rannomodernovoi doby v muzychno-analitychnomu dyskursi [Ukrainian monody of the early modern era in musical-analytical discourse]. *Istoriia ukrainskoi muzyky: Doslidzhennia. Vyp. 22 – History of Ukrainian music: Research: Iss. 22*. Lviv [in Ukrainian].
10. Yasinovskyi Yu. (2011). Vizantiiska hymnografia i tserkovna monodiia v ukrainskii retseptsii rannomodernoho chasu [Byzantine hymnography and church monody in the Ukrainian reception of the early modern era]. Lviv [in Ukrainian].

УДК 780.8.087.2:780.614 33:780.616.433(091)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-14>

Олександра РУКОМОЙНИКОВА

творчий аспірант кафедри камерного ансамблю оркестрового факультету, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0000-0001-9455-6680

Олексій РЯБІНІН

асистент-стажист кафедри скрипки оркестрового факультету, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0000-0003-4980-2373

Бібліографічний опис статті: Рукомойнікова, О., Рябінін, О. (2023). Камерна музика на шляху української народності. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 99–104, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-14>

КАМЕРНА МУЗИКА НА ШЛЯХУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОСТІ

Народна українська музика, пройшовши нелегкий історичний шлях, вистоявши і відвоювавши право глибинної поваги, на етапі становлення сучасності та розвитку вільної незалежної України є національно-культурним, духовно-патріотичним надбанням, яке впливає на становлення української національної свідомості сучасного покоління, сприяє вдосконаленню та втіленню національних уявлень та особливостей нашого народу у часі та просторі на соціально-культурний розвиток. Вивчення та збереження своїх національних коренів, заглиблення вивчення фольклорних першооснов, освітлення та окреслення української культури дає поштовх до об'єднання творчої фантазії, який може свіжо та цікаво, плідно та інноваційно поєднуватися з сучасними жанрами, тенденціями, стилями музичного майбутнього. Українська народна музика вражає своєю колоритністю і різнобарвністю, в кожному селі чи містечку свої пісні, колядки, музика, своя історія. Фольклор – це живий організм, із своїми шрами та оновленнями, не суха мумія, а вічно молода красуня, яка завдяки пам'яті свого народу постійно перетворюється, оновлюється і стає багатіше. Велику роль народна українська музика грає в камерно-інструментальній музиці. За десятиліття, ми спостерігаємо за розвитком і творчим ростом сотень майстрів музичної творчості, які прославляють нашу державу. І головне завдання сучасності перенести із історичного минулого, через різноманітне сьогодні у таємне майбутнє. Українську музику чуять і співають у всьому світі. Гімн нашої держави лунає в різних куточках планети на підтримку нашої сили і незламності. Наша славетна історія, завжди супроводжувалася музикою. Захисники, солдати, які захищали, захищають і будуть захищати нашу неньку ідучи у бій, відпочиваючи після атаки, при пораненні співають пісні, згадуючи і однаючись із своїм домом і близькими.

Ключові слова: народна українська музика, україніка, камерна музика, фольклор.

Aleksandra RUKOMOINIKOVA

Creative Graduate Student at the Chamber Ensemble Department of the Orchestral Faculty, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Arkhitektora Horodetskoho str., Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID: 0000-0001-9455-6680

Alexey RIABININ

Assistant-Trainee at the Violin Department of the Orchestral Faculty, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Arkhitektora Horodetskoho str., Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID: 0000-0003-4980-2373

To cite this article: Rukomoinikova, A., Riabinin, A. (2023). Kamerna muzyka na shliakhu ukrainskoi narodnosti [Chamber music on the way of the Ukrainian nationality]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 99–104, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-14>

CHAMBER MUSIC ON THE WAY OF UKRAINIAN NATIONALITY

Folk Ukrainian music, having passed a difficult historical path, having survived and won the right of deep respect, at the stage of the formation of modernity and the development of a free independent Ukraine, is a national, cultural, spiritual and patriotic heritage that influences the formation of Ukrainian national consciousness of the modern generation, contributes to the improvement and embodiment of national ideas and characteristics of our people in time and space for socio-cultural development. Studying and preserving its national roots, deepening the study of folklore fundamentals, lighting and outlining Ukrainian culture gives impetus to the unification of creative imagination, which can be freshly and interestingly, fruitfully and innovatively combined with modern genres, trends, styles of the musical future. Ukrainian folk music impresses with its color and colorfulness, each village or town has its own songs, carols, music, its own history. Folklore is a living organism, with its scars and renewals, not a dry mummy, but an eternally young beauty, which, thanks to the memory of its people, is constantly transformed, renewed and becomes richer. Folk Ukrainian music plays an important role in chamber and instrumental music. Over the decades, we have seen the development and creative growth of hundreds of masters of musical creativity who glorify our state. And the main task of the present is to transfer from the historical past, through the diverse present to the secret future. Ukrainian music is heard and sung all over the world. The anthem of our state is heard in different parts of the world in support of our strength and indestructibility. Our glorious history, always accompanied by music. Defenders, soldiers who defended, defended and will defend our daughter going into battle, resting after the attack, sing songs when wounded, remembering and uniting with their home and loved ones.

Ke words: folk Ukrainian music, chamber and instrumental music, folklore, anthem of Ukraine.

Постановка та актуальність проблеми.

Одною із головних завдань сьогодення є збереження народності країни для майбутніх поколінь. Це може бути будь-яка область нашого історичного розвитку, але через культуру, творчість, мистецтво, музику можна показати велич українського народу і його багату історію.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Темі народності та народної музики науковці приділяють вагомому значенню, ця тема актуальна і завжди на часі. І. Цюряк І.О., Борисенко Н.С., Федорченко В.К. в статті «Світова народна музична творчість на сучасному етапі», Гуменюк Т.К. «Фольклоризм в культурі нового тисячоліття: сутність, категорії, тенденції дослідження» зосереджують увагу на значенні народності і фольклору в сучасній інтерпретації. Мікшанська С. досліджує взаємозв'язок народної музики з класично-інструментальним напрямком. Прослідковується вклад народної пісні в розвиток камерно-інструментальної музичної творчості, і Білозуб Л. в статті «Народна пісні в творчості українських композиторів» використовує базовий об'ємний матеріал українського співу. Зростаючий вклад в аналіз і розвиток теоретико-методологічний аналіз камерно-інструментального направлення вноситься і авторами статті.

Мета статті і завдання дослідження. Метою статті є розкрити різноманітність камерно-інструментальної музики на основі народності, українських традицій, національної ідентичності, героїчної історії та її пам'яті. Українська музика і пісні сьогодні є символом славетності

і наше завдання пронести з гордістю прапор свободи і передати новому поколінню.

Виклад основного матеріалу статті.

Народна музика – музичний фольклор, інструментальний, вокально-інструментальний та музично-танцювальний – творчість народу (мисливців, робочих, військової та студентської демократичної сфери). «Народна музика (або фольклорна, англ. Folklore) – музично-поетична творчість народу. Вона є невід'ємною частиною фольклору й разом з тим включається в історичний процес формування та розвитку культової й світської, професійної й масової музичної культури» (Цюряк І., Борисенко Н., Федорченко В. 2018). Народна музика, була як продукт музичної традиції, сформованою в процесі невербальної передачі трьома факторами – непереривністю (постійно-систематичне нагадування своєї ідентичності та пам'яті), варіантністю (находження нової інтерпретації почутого), вибірковістю (виділення основного головного смислу та вимирання несприймального звучання). «Ідентичність кожного народу формується на ґрунті його автентичних духовних цінностей і досягнень його культурних і світоглядних пізнань, що відображаються у творах колективної творчості. Вони демонструють життя та побут певного народу, а також його міфи про себе, у яких зосереджується прагнення до свого розвитку й самостійного, незалежного існування, підтвердження своєї етнічної самотності» (Гуменюк Т.К. 2021).

Фольклор завжди займав особливе місце українського народу у збереженні постаті

та самосвідомості нації. Виконуючи роль духовного мистецького будівельника, висвітлюючи світлі образи та найяскравіші прийоми та символи, формуючи цілісну систему культурно-цілісного та комунікативного розвитку української народної музики, шляхом втілення та збереження традиційних історичних мотивів народного мистецтва. Не зважаючи на час, в творах українських музичних митців прослідковується традиційна народна семантика, історико-культурне підґрунтя, національне завдання між поколіннями в культурно-освітній трансформації. «Народне мистецтво – це сформована цілісна художня система, у якій зосередилися онтологічно-ціннісного та культурно-комунікативні складники, що проявляються у сталих фольклорних символічних засобах різновидів художньої діяльності і втілюють у певних символічних знаках матеріально-речові та ідеально-духовні аспекти життєдіяльності народу, вражають його об'єктивні та суб'єктивні реалії, ступінь його творчої реалізації, відтворюють міру пізнання та освоєння світу» (Гуменюк Т.К. 2021).

Камерно-інструментальна музика вбирає в себе яскравіші тенденції сучасності а найбільш яскравий, могутній і історико-культурний матеріал зберігається саме і українській народності, тому що твори камерної музики «описують і виражають емоції нашого психічного життя. Саме з її чіткою методичною і гармонічною організацією сприйняття музики відбувається через розуміння її особливостей. По-перше, це розвиток гомофонного мелодичного стилю, який збагачує інструментальну мелодію новими виражальними можливос-

тями..., завжди несе в собі певний художній образ, розкриття якого пов'язане з розумінням і співпереживанням окремої музичної інтонації (Мікшанська С. 2010).

Виконання соло або малим ансамблем, дуєтом, тріо, квінтетом чи більшим складом, поєднуючи звуки скрипки, альту, віолончелі, фортепіано та флейти в єдине звучання насолоди, спокою та душевного збагачення. Перетворення, доробки музичних жанрів (мадригали, романси, інструментальні сонати, прелюдії, тріо, квартети, тощо) створили нові творіння ХХ століття, які стали стартом зародження фундаментальної теоретичної концепції «камерна музика».

Велику увагу саме народній музиці приділяється в загальній освіті підростаючого покоління. «У народній музиці сконцентровано широку гаму людських почуттів, світоглядну культуру й поетичність світосприйняття, інші особливості національно-культурної ментальності» (Білозуб Л. 2017). Сьогоднішні школярі, навчаючись любити батьківщину, вивчати славетну історію своїх пращурів, дивлячись в майбутнє світлими очима перенесуть пам'ять поколінь через українську пісню, про лани широкополі, про бурхливий Дніпро, про свободу та незламність українського народу. «Плідно розвиваючи класичні традиції, композитори ХХ та початку ХХІ століття позначили нові горизонти камерно-інструментального жанру, зібравши у ньому значні художні досягнення епохи. Процес розвитку камерної музики в цей період був ускладнений багатогранністю національних ліній, кожна з яких мала індивідуальні риси, визначені місцевими

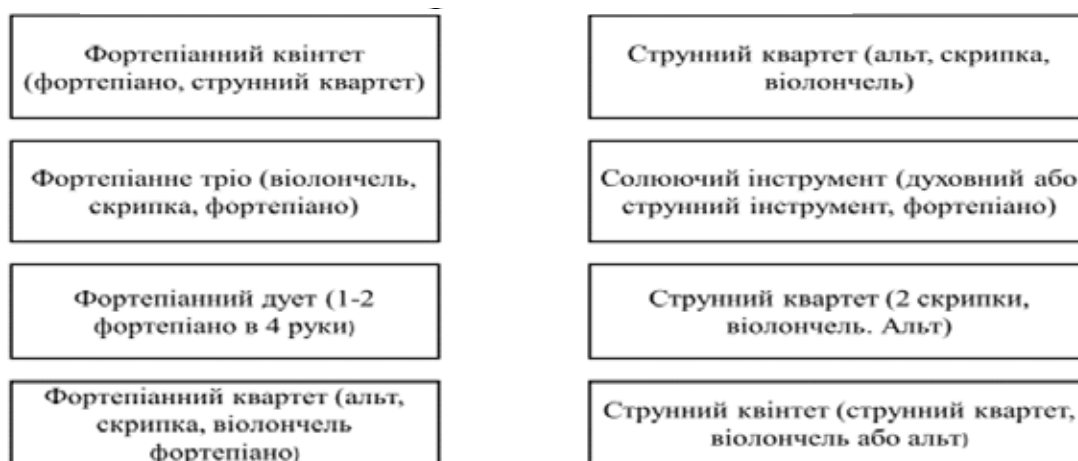


Рис. 1. Камерно-інструментальні ансамблі. Створено автором



Рис. 2. Жанри камерної музики. Сучасна камерна музика. Створено автором

умовами. Об'єднувало ці лінії завдання створення національних форм музичного мистецтва. Відображення життя свого народу, його побуту, його історії, милування його етносом, бачення яскраві пейзажі української природи та багатства землі на етапі розвитку національних культур завжди стояли у витоках музичної творчості, дозволяючи вирішенню проблем більш ширшого, ідейного, філософсько-гуманістичного плану» (Рукомойнікова О. Рябінін О. 2021).

Сучасна камерна музика відкриває багатовекторні можливості для розвитку не тільки внутрішнього, духовного стану людини так і інтелектуально-когнітивних здібностей, спрямовуючи на різноплановий розвиток особистості, розширюючи інтереси та направлення розвитку. Вокально-сольний напрям, інструментально-оркестрові здібності, театральнo-хорові вподобання є вагомим фундаментом сучасної камерної музики, яка пристосовується до сучасності, а нове покоління, в свою чергу зберігає коріння історичної музичної народності. Українська національна камерно-інструментальна музика на основі самих яскравих новітніх напрямків музичної творчості народила плеяду майстрів українського композиторства всесвітнього визнання, кожен із яких вніс свій вклад в розвиток камерної музики України. Великі майстри камерної творчості, засновники: Лятошинський Б.М., основоположник українського музичного експресіонізму та сучасного модернізму, Сильвестров В.В., відриваючись від соцреалізму, направляючи сучасну музичну техніку виконання на стиль постмодернізму, створюючи шедеври ХХ–ХХІ століть («Майдан-Київ» твір для хору),

визнаних українським і всесвітнім музичним суспільствами. Засновники та продовжувачі української народної камерно-інструментальної музики: Барвінський В., визначення української тематики (твори для скрипки, фортепіано, збірники українських пісень, колядок і шедрівок «Заколисана пісня», «Український танок», «Марш» та інші); Бортнянський Д., (10 двоохорні концерти, 6 опер, камерно-інструментальні твори); Стеценко К. та Кошиць О., засновники Республіканської капели УНР; Людкевич С., створивши грандіозну кантату «Заповіт»; Березовський М., в творчості поєднував західноєвропейську музику з українським колоритом, народними українськими традиціями (перші українські симфонія та опера «Демофонт»); Гулак-Артемівський С., створив першу україномовну оперу «Запорожець за Дунаєм» (твори «Ой на горі та й жінці жнуть», «Стоїть явір над водою»); Кос-Анатольський А., визначивши свою діяльність написанням хору «На горах Карпатах» та «Нова Верховина» (опера «Назустріч сонцю», балет «Хустка Довбуша»); Станкович Є., має великий пласт музичної творчості, в цьому списку 5 балетів. 6 симфоній, опера та інструментальні концерти, тощо; Майборода Г., героїко-патріотичні мотиви червоною стрічкою пройшли скрізь творчість композитора (опери «Ярослав Мудрий», «Тарас Шевченко», поема-симфонія «Каменярі»); Данькевич К., показавши світу опери «Богдан Хмельницький», «Назар Стодоля» та балет «Лілея»; Вербицький М., автор музики Державного Гімну України та Гімну Галичини «Мир вам, браття, всі приносим»; Козак Є., приділяв значну увагу обробкам народних пісень для хорового виконання («Рече та стогне Дніпр широкий», «Думи

мої, думи мої», «Садок вишневий коло хати»). Візитною карточкою національного українського балету є надзвичайно зворушливий балет «Лісова пісня» М. Скорульського за мотивами твору Лесі Українки. Не залишається в стороні і українська тематика в джазових обробках: першим керівником джаз-бенду в країні, фундаментом модерної української опери є Мейтус Ю. (опери «Украдене щастя», більш 300 романсів на слова українських поетів); Пацера В., прихильник модерної джазової української музики (більше двох десятків творів для тромбону). Плеяда сучасних композиторів заклала в основу камерно-інструментального напрямку нотки української музичної народності: Герой України, володар відзнаки «Національна легенда України», Скорик М., основоположником естрадної української музики був Івасюк В. (100 пісень, «Водограй», «Червона рута», «Відлітали журавлі»); Шамо І., на рахунок фортепіанні цикли «Українська сюїта», «Тарасові думки», і шедевр сьогодення, пісня «Києве мій»; представники «Київського авангарду» – Губа В., Загорцев В., Грабовський Л.; зірковою сучасної музичної творчості є Дичко Л., створивши знакову історико-патріотичну кантату «Червона калина»; сучасні композитори, основою своєї творчості черпають з національного коріння, Козаченко О., Щетинський О. та багато інших. Інструментальний доробок української музики визначений широким жанровим вектором різноманіття та багатства творчої прогресії та інтересів. Це і тяжіння до класичної опори, де структури та особисте пояснення відчуття у музиці здобувають глибинного трактування, сприяючи джерельні тематики своєрідною настановою, це і сучасне бачення музичних інтерпретацій, інколи не зрозуміле суспільству. Оперне направлення надало слухачам велику можливість насолодитися новими монооперами (Колодуб Л. «Поет», Губаренко В. «Листи кохання»), фолк-операми (Станкович Є. «Коли цвіте папороть», Шамо І. «Ятранні ігри»), рок-операми (Татарченко Г. «Біла ворона», Бедусенко С. «Ярослав Мудрий», «Енеїда») тощо. Леся Дичко представила шедевр хорової української музики («Урочиста літургія», кантата «Чотири пори року»). Сучасний балет (Чембержі М. «Даніела», Дичко Л. «Катерина Білокур»), та фолк-балет (Станкевич Є. «Ніч перед Різдом», «Майська ніч», Кирейко В.

«Тіні забутих предків») поповнили колекцію сучасної української класики. Вокально-інструментальний жанр української пісенної традиції сучасності широко представлені на сцені талантів (Майборода П. «Пісня про рушник», Кос-Анатольський А. «Біла річка Черемоша», Білаш О. «Два кольори», Шамо І. «Галичанка», «Україна, любов моя», Петриненко Т. «Україна», Злотник О. «Музика рідного дому», Івасюк В. «Червона рута», Фільц Б. «Любимо землю свою») тощо. Сучасна українська популярна естрада виділяє українські колективи, які поширює українську ідентичність та виховує народну духовність («Воплі Відоплясова» Скрипка О., «Океан Ельзи» Вакарчук С., «Тартак»). Інколи тематика народних українських пісень лягає в основі сюжетів та тем симфонічних шедеврів. Яскравим прикладом української симфонічної музики, найвидатнішим музичним майстром, є український композитор ХХ століття, Ревуцький Л., який у своїй творчості, максимально приблизив українську народну музику та класичні музичні традиції (Друга симфонія (1927)).

«Історія розвитку камерно-інструментальної музики відрізняється особливою стабільністю з-поміж інших жанрових різновидів сольного концерту. В камерно-інструментальній музиці напрацьовано багато різноманітних виконавських прийомів для сольного інструмента, який може, таким чином, втілювати найширший образний спектр – від запаморочливої віртуозності до високої простоти, від ніжної кантилени до проникливого речитативу. До того ж, ХХ століття є одним з найбільш плідних періодів в історії, коли цей жанр збагачується новими типологічними та стильовими різновидами.

Таким чином, саме в творах минулого століття відбувається своєрідне підбиття підсумків і виявлення подальших шляхів розвитку жанру. Жанр камерно-інструментальної музики, є об'єктом, в якому яскраво і різноманітно виявляють себе принципи, що досліджуються в роботі. Образи камерної музики припускають на спокійний лад, невимушену рідну, легку атмосферу, «камерна обстановка дає можливість виконавцям дізнаватися слухачів, відчувати настрій, співати та грати для конкретних людей, спілкуватися з ними через музичне мистецтво. Це тонка, довірча, вишукана і глибока музика, яка здатна проникати

у думки та почуття людини, зливатися з її мріями та емоціями». (Драган О. 2018).

Висновок. Самобутність українського композиторства, незалежність та особливність музичного середовища, любов до України

та українського народу, поєднує народну фольклорність через історичну пам'ять українського народу з сучасними зарубіжними тенденціями, європейською харизмою, виділяючи свою народну україніку.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Цюряк І. О., Борисенко Н.С., Федорченко В.К Світова народна музична творчість на сучасному етапі: Методичні рекомендації., – Житомир: Вид-во ЖДУ ім.Івана Франка, 2018. 54 с.
2. Гуменюк Т.К. (2021). Фольклоризм в культурі нового тисячоліття: сутність, категорії, тенденції дослідження. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Музика в діалозі із сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії». Київ. 2021. 383 с. стр. 17.2.
3. Мікшанська С. Сприйняття класичної інструментальної музики як проблема педагогіки. Вісник 33 2010. https://library.udpu.edu.ua/library_files/psuh_pedagog_prob1_silsk_shkolu/10/visnuk_33.pdf
4. Білозуб Л. Народна пісні в творчості українських композиторів. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки Випуск 157. 2017. стр.47. <https://www.cuspu.edu.ua/images/download-files/naukovi-zapysky/157/11.pdf>
5. Рукомойнікова О. Рябінін О. «Українська ідентичність народного коріння як конвергенція музичного простору ХХ-ХХІ століття.» *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, Number 3. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021, 204 pages.стр. 144-153. [BJLSS_3_2021_новий_сайт.pdf](https://www.bjls.com.ua/BJLSS_3_2021_новий_сайт.pdf)
6. Драган О. Музичне мистецтво. Грають віртуози. Камерно-інструментальна скринька. 2018. <https://muzichne-mistetstvo-6-klas.webnode.com.ua/l/grayut-virtuozzi-kamerno-instrumentalna-skrinka/>

REFERENCES:

1. Tsiuriak I. O., Borysenko N.S., Fedorchenko V.K. (2018). Svitova narodna muzychna tvorchist na suchasnomu etapi: Metodychni rekomendatsii., [World folk music at the present stage: Guidelines]– Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im.Ivana Franka., 2018. – 54 c. [in Ukrainian].
2. Humeniuk T.K. (2021). Folklorizm v kulturi novoho tysyacholittia: sutnist, katehorii, tendentsii doslidzhennia. [Folklorism in the culture of the new millennium: the essence, categories, research trends]. Materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Muzyka v dialozi iz suchasnistiu: osvritni, mystetstvoznavechi, kulturolohichni studii». Kyiv. 2021. 383 c. str. 17.2. [in Ukrainian].
3. Mikshanska S (2010). Spryniattia klasychnoi instrumentalnoi mukhyky yak problema pedahohiky. [Perception of classical instrumental flies as a problem of pedagogy] *Viznyk33* 2010. str. 258. https://library.udpu.edu.ua/library_files/psuh_pedagog_prob1_silsk_shkolu/10/visnuk_33.pdf [in Ukrainian].
4. Bilozub L. (2017). Narodna pisni v tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv. [Folk songs in the works of Ukrainian composers] *Naukovi zapysky*. Serii: Pedahohichni nauky Vypusk. 157. 2017. str. 47. <https://www.cuspu.edu.ua/images/download-files/naukovi-zapysky/157/11.pdf> [in Ukrainian].
5. Rukomoinikova O. Riabinin O. (2021). «Ukrainska identychnist narodnoho korinnia yak konverhentsiia muzychnoho prostoru XX–XXI stolittia.» [Ukrainian identity of folk roots as a convergence of the musical space of the XX–XXI centuries] *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, Number 3. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021, 204 pages. str. 144–153. [BJLSS_3_2021_новий_сайт.pdf](https://www.bjls.com.ua/BJLSS_3_2021_новий_сайт.pdf) [in Ukrainian].
6. Drahan O. (2018). Muzychne mystetstvo. Hraiat virtuozy. [Musical art. Virtuosos play.] *Kamerno-instrumentalna skrynka*. 2018. <https://muzichne-mistetstvo-6-klas.webnode.com.ua/l/grayut-virtuozzi-kamerno-instrumentalna-skrinka/> [in Ukrainian].

УДК 780.8.087.2:780.614 33:780.616.433(091)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-15>

Олександра РУКОМОЙНИКОВА

творчий аспірант кафедри камерного ансамблю оркестрового факультету, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0000-0001-9455-6680

Бібліографічний опис статті: Рукомойнікова, О. (2023). Сучасна соціально-культурна ідентичність та коріння музичної народної україніки на основі камерної музики. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 105–111, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-15>

СУЧАСНА СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА КОРИННЯ МУЗИЧНОЇ НАРОДНОЇ УКРАЇНІКИ НА ОСНОВІ КАМЕРНОЇ МУЗИКИ

Наше сьогодні надсилає молодому поколінню меседжі швидкоплинного бачення збереження фундаментального пласту народної української музики, яка увібрала мужню столітню історію, яскраву і різнобарвну сучасність та незрозумілу і таємну майбутність. Тема народної української музики завжди актуальна, розкриває могутній потенціал можливостей і поєднання інколи непоєднуваного, тому що заснована на історичній пам'яті, етнічній особливості та свободі духу. Народна україніка в музиці, для кожного українця, це вираз гордості та незламності, прагнення свободи та процвітання, приклад доброти і мужності. Важливим і актуальним напрямком музичної творчості, в час стрімкої інформатизації та технічного розвитку є спрямованість сучасного культурного суспільства на збереження національної спадщини і напрямом на посилення українських народних пріоритетів, виховання молодого покоління в дусі свободи та незалежності. Постійна історична пам'ять, її пошана та вивчення яскравих патріотичних подій повинна постійно бути на слуху для майбутнього покоління. В дослідженні, шляхом соціально-культурного поєднання народної української музики, на основі опитування проводиться аналіз значимості музичної ідентичності в українському суспільстві. В статті розглянуті методи основ визначення, поєднання та формування народної української музики, структурний аналіз взаємозв'язку народної україніки з сучасністю. Вивчення та аналіз розуміння українським суспільством масштаб і глобальність місії українства перегортає сторінку сьогодні. Переосмислення значимості існування, несення української культури у світ, особливо української музики, як камерної так і народної, актуально і важливо. Україніка піднімає дух народності, загострює необхідність збереження історичної пам'яті для майбутнього покоління.

Ключові слова: народна українська музика, україніка, камерна музика, фольклор.

Aleksandra RUKOMOINIKOVA

Creative Graduate Student at the Chamber Ensemble Department of the Orchestral Faculty, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Arkhitekтора Horodetskoho str., Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID: 0000-0001-9455-6680

To cite this article: Rukomoinikova, A. (2023). Suchasna sotsialno-kulturna identychnist ta korinnia muzychnoi narodnoi ukrainiky na osnovi kamernoi muzyky [Modern socio-cultural identity and roots of musical folk Ukrainika based on chamber music]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 105–111, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-15>

MODERN SOCIO-CULTURAL IDENTITY AND ROOTS OF MUSICAL FOLK UKRAINIKA BASED ON CHAMBER MUSIC

Our present sends messages to the younger generation of a fleeting vision of preserving the fundamental layer of Ukrainian folk music, which has absorbed a courageous century-old history, bright and colorful modernity and an incomprehensible and secret future. The theme of folk Ukrainian music is always relevant, reveals the powerful potential of possibilities and a combination of sometimes incongruous, because it is based on historical memory, ethnic characteristics and freedom of spirit. Folk Ukrainian in music, for every Ukrainian, is an expression of pride and indestructibility, the desire for freedom and prosperity, an example of kindness and courage. An important and relevant direction of musical creativity, in the time of rapid informatization and technical development, is the focus

of modern cultural society on the preservation of national heritage and the direction of strengthening Ukrainian national priorities, educating the younger generation in the spirit of freedom and independence. Constant historical memory, its honor and the study of bright patriotic events should constantly be heard for the future generation. In the study, through a socio-cultural combination of Ukrainian folk music, an analysis of the significance of musical identity in Ukrainian society is carried out on the basis of the survey. The article discusses the methods of the basics of determining, combining and forming folk Ukrainian music, structural analysis of the relationship of folk Ukrainika with modernity. The study and analysis of the Ukrainian society's understanding of the scale and globality of the mission of Ukrainianness turns the page of today. Rethinking the significance of existence, bringing Ukrainian culture to the world, especially Ukrainian music, both chamber and folk, is relevant and important. Ukrainika raises the spirit of nationality, exacerbates the need to preserve historical memory for the future generation.

Key words: folk Ukrainian music, Ukrainika, chamber music, folklore.

Постановка та актуальність проблеми.

Сьогодення глобалізації та стрімкого розвитку диктує посилення народної української музики та перетворення камерно-інструментального звучання на сучасний лад, що є першочерговим завданням соціокультурного духовного музичного феномену.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Вагомі внески осмислення та методологічні прийоми музичної концепції опубліковані в фундаментальних публікаціях та творчого матеріалу, збірниках українських народних пісень та мелодій, українських народних дум та історичних славних гімнів. М. Лисенко «Зібрав і у ноти завів» (збірник українських пісень), «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень», Д. Ревуцький «Українські думи та пісні історичні», К. Квітка «Українські народні мелодії» та багато інших. Найбільший відкритий архів українського пісенного фольклору зберігається в Українській малій енциклопедії та Енциклопедії історії України: Україна-Українці (Рибак Ю.П.) а музична скарбниця висвітлюється у 6-томнику Історії української музики (інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського. Публікації початку нашого століття актуальні і сьогодні, твори А. Іваницького «Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями), «Український музичний фольклор» (підручник), А. Сторожук «Українська народна музична творчість : вивчаємо, запам'ятовуємо, зберігаємо» (навчально-методичний посібник), Л. Корній «Історія української музики», А. Гуменюк «Українські народні музичні інструменти», «Фольклоризм в культурі нового тисячоліття: сутність, категорії, тенденції дослідження», Б. Гнидь «Історія вокального мистецтва» (підручник) дають фундаментальну основу знань і навичок та практичну впевненість.

Мета статті і завдання дослідження.

Метою статті є визначення народної української музики, концептуалізація та актуалізація історичної спадщини народної музичної України. В дослідженні розглядаються на аналізуються твори та композиторські досягнення камерно-інструментального направлення, які сприяли розвитку в минулому та відроджують в сучасності народну музичну культуру, перетворюючи та відновлюючи основні тези історичної пам'яті українців на музичний сучасний лад в нову формацію, в нове розуміння, в нове майбутнє.

Виклад основного матеріалу статті.

Співзвучність, душевність та музичність завжди були характерними рисами української народної музики, які сягають від давніх часів славної України до сьогодення. Софія Київська зберігає з 11 століття на своїх фресках, зображення граючих на музичних інструментах музикантів, що свідчить про різнобарвну музико-культурну площину українського народу. Перші музикування мали синкретичний характер – поєднання в єдину композицію поезії, пісні та танцю, що супроводжувалися церемоніями, роботі у полі, ритуалами чи обрядами, відчуваючи магічну силу та важливу роль пісні та інструментів, які згодом ставали виставою виразності мови та почуттів. «Речитація на одному тоні ще без чіткої розміреності інтервальних ходів (низхідний глісандуючий рух первісної мелодії близькими, частіше всього, сусідніми звуками) приводить до поступового розширення звукового діапазону: закріплюються кварта і квінта як природні межі підвищення і зниження голосу, а тим самим як опорні для мелодії інтервали і їх заповнення проміжними (вузькими) ходами. Цей процес, що відбувався в найдавніші часи, і був тим джерелом, з якого виникла народна музична культура. Він поклав початок формулюванню музичних

систем, які в дальших історичних умовах, унаслідок своєрідності, привели до виникнення національних прикмет музичної мови.» (Сітез. 2020). У складних історичних умовах, в епоху визвольних рухів XVI–XVIII століть у народному музикуванні склалися усталені норми піснетворення, формувався особливий колорит та індивідуальність, особлива інтонація і ритм, танцювальний яскравий фольклор. Українська народна музика має давню різнобарвну історію і кожний українець зберігає її і проносить скрізь життя, тому що вона допомагає здолати печаль і скруту, приносить радість і роздуми, надію і щастя.

За останні десятиліття, сучасна наука приділяє увагу глибинному вивченню першоджерела – людині, висвітлюючи соціально-економіко-культурної проблеми, занурюючись в детальний аналіз поведінкових аспектів та нейро-лінгвістичних вимірювань. Проводячи аналіз народної української музики ми замислились над питанням: А як відносяться українці до народної музики і яка частка вагомості україніки в сучасному суспільстві? Співають українські пісні дома, на свята і як часто? І стає від української музики на душі тепло і спокійно, особливо сьогодні, в складний час для країни?

Народна музика, з часом, почала свій багатовекторний рух, розвиваючи різнобічні напрямлення: троїста музика (пісенні та танцювальні мелодії на весіллях, святах чи ярмарках у складі скрипки і басолі чи цимбали і бубна), вокальні

ансамблі (виконавчий колектив співаків чи музикантів в єдиній гармонії та напрямку) та вокально-інструментальні ансамблі (професійні та самодіяльні гурти). Поруч з розвитком матеріального виробництва, набуває інтерес до духовності та релігійно-традиційно-міфологічної культури, вносячи різнобічні зміни життєвого існування, створюючи передумови неолітичної революції, розвивається і народна українська музика.

Народна українська музика завжди залишається в серці кожного українця. Класифікація народної музики за жанрами ґрунтується за напрямленнями комплексного підходу: мелодія і композиція, зміст і текст, час і місце, характер і виразність виконання. Сучасне, трендове напрямлення: вікове і статеве, в суспільстві наполегливо обговорюється.

Народна музика захоплює більше простору для розкриття потенціалу: релігійна та магічні напрямлення висвітлюють духовність та моменти невизначеної таємності, патріотичні пісні та музика закликали до бою, боротьби за справедливість та свободу, яка актуальна на сьогоднішній день для кожного українця, правові (обрядові) займали важливе місце (весілля, поховання), соціально-організаційна, поширена в українському суспільстві (на полі, на святах), історична народна музика, в супроводі з піснею дає великий приклад кобзарства, традиційна народна музика має широкий різноманітний спектр застосування, яка передається

Таблиця 1

№	Автор визначення	Визначення
1	Драган О.	Народна музика – це традиційна музика різних народів та регіонів; часто передається з покоління в покоління усно. До народної музики належать народні пісні, інструментальні твори та музика до танців. (Драган О. 2020)
2	Серов О.	Народна музика – це мова душі; це область почутиїв і настроїв; це – в звуках виражене життя душі. (Серов О. 2020)
3	Цюряк І., Борисенко Н., Федорченко В.	Народна музика (або фольклорна, англ. Folklore) – музично-поетична творчість народу. Вона є невід’ємною частиною фольклору й разом з тим включається в історичний процес формування та розвитку культурної й світської, професійної й масової музичної культури. (Цюряк І., Борисенко Н., Федорченко В. 2018)
4	Білозуб Л.	У народній музиці сконцентровано широку гаму людських почуттів, світоглядну культуру й поетичність світосприйняття, інші особливості національно-культурної ментальності. (Білозуб Л. 2017)
5	Рукомойнікова О., Рябінін О.	Народна музика стала основою практично всіх національних професійних шкіл, починаючи від простих обробок народних мелодій до індивідуального мистецтва та співтворчості, перетворюючи фольклорне музичне мислення, тобто закони, специфічні для тої або іншого народної музичної традиції. В сучасних умовах народна музика знов виявляється важливою силою як для професійної так і для різних форм самодіяльного мистецтва. (Рукомойнікова О. Рябінін О. 2021)

Джерело. Створено автором за матеріалами наукової літератури.

Народна музика

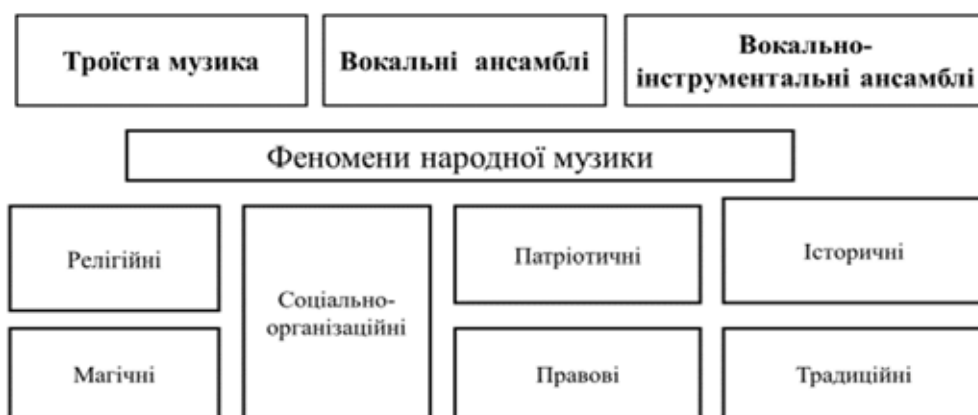


Рис. 1. Народна музика. Створено автором за матеріалами дослідження

із покоління до молодого покоління (колядки, заручини, іменини, тощо).

Фольклорна тема українки займає особисту роль та значення в камерно-інструментальній музиці, стаючи, в більшості, началом основи розвитку, збагачуючи оркестрову палітру, ускладнюючи мелос, виділяючись особливим колоритом стає рідним і зрозумілим. Риси національного стилю послідовно зберігалися та відточувалися, які характерні тільки для народної музики, які і в області ладу та ритму домінує стереотипність. Ладова організація народної музики пов'язана з ритмічністю: поза ритмічної структури лад не виявляється. Складні взаємостосунки ритмічних та ладових стійких та нестійких звуків знаходяться в основі музичного інтонування як процесу і можуть бути розшифровані тільки в контексті стилістично конкретного мелодичного становлення. Кожна музична культура має свої стилістичні нормативні лади. Лад визначається не тільки по звукоряду, але і супідрядності ступенів, окремих для кожного ладу. Лад, через ритмічно-синтаксичний контекст, виявляється консистенцією музичної структури твору, і тим самим залежить не тільки від ритму, але і від багатоголосся (якщо воно є) а також тембру та манери виконання, в свою чергу виявляючи динаміку ладу. Значення ритму в народній музиці (фольклор) настільки велике, що помічається тенденція абсолютизувати його, висуваючи ритмоформули в якості основи творчості. Величезну роль грають короткі ритмо-формули, затверджені як простим повтором (обрядові та танцювальні мелодії) так і складною поліритмією

різного складу. Ритмічні форми багатогранні, осмислюються вони тільки в зв'язку з жанрово- та стилістично-конкретними явищами. (Рукомойнікова О. Рябінін О. 2021). Всі ці особливості зберігає музична «УКРАЇНКА – що є сукупність чого-небудь, що стосується історії, економіки, культури і т. ін. України». (Словник української мови 1970–1980). Неоцінений скарб народності залишили і постійно поповнюють майстри українського композиторства.

Українська камерно-інструментальна музика увібрала всі стилістичні напрямки інших векторів музичної творчості і зростила велику плеяду українських композиторів, які внесли особистий, свій вклад у розвиток камерної музики України. Впізною рисою більшості українських композиторів є «рух від джерел до джерел», національна недоторканість укорінення, не зважаючи на рівні «менталітету, світосприйняття, естетичних пріоритетів, ... конкретних мовних та інтонаційних компонентів» (Козаренко О. 2000). Інструментальний доробок української музики визначений широким жанровим вектором різноманіття та багатства творчої прогресії та інтересів. Це і тяжіння до класичної опори, де структури та особисте пояснення відчуття у музиці здобувають глибинного трактування, сприяючи джерельні тематики своєрідною настановою, це і сучасне бачення музичних інтерпретацій, інколи не зрозуміле суспільству. Одним із найяскравішим прикладом, царицею музичної плеяди є симфонічна музика, яку порівнюють з «володаркою музичного царства». Українська симфонічна музика увібрала в свій репертуар всі фарби

народності, української духовності та професіоналізму музикознавців. Інколи тематика народних українських пісень лягає в основі сюжетів та тем симфонічних шедеврів.

В роботі пропонується дослідження впливу народної україніки на формування та аналіз середньо-статистичного сприйняття та вподобання музичних стилів населення України, а саме мешканців м. Києва та Київської області, методом багатомірного концептуального аналізу з використанням панельних даних із загального дослідження на тему музичних вподобань українців на 2022 рік. Методологія: кількісне дослідження населення України (м. Київ та Київська обл.). Розмір вибірки: 607 респондентів (жінки – 362 ч. чоловіки – 245 ч.) Дизайн вибірки: письмове опитування-моніторинг та інтернет-тестування було проведено для респондентів віком від 18 років і старше. Метод дослідження: анкетування, інтернет-тестування, письмове анонімне опитування-моніторинг в приміщенні і вулиці та опитування вдома у респондентів під гаслом «Крок на зустріч» Термін проведення: липень-листопад 2022 року.

На вибір було запропонований один варіант відповіді.

Який із музичних напрямків Вам більш подобається?

- українська сучасна музика (+-),
- зарубіжна сучасна музика (+-),
- пісні кінця минулого століття (+-),
- шансон (+-),
- народна українська музика (+-),
- музика театру і кіно (+-),
- джаз (+-),
- техно-рейв-хаус музика (+-).

Табл. 1. Музичні уподобання українців.

Згідно отриманих даних стосовно музичних уподобань українців можна зробити висновки, що народна українська (323 ч.) та українська сучасна (87 ч.) музики стоять у пріоритетах українського суспільства (понад 67%). 10% респондентів цікавить зарубіжна сучасна музика, що розширює діапазон знань європейської культури і прагнення євроінтеграції нації.

Українська народна пісня лунає в різних куточках світу, розкриваючи широту та особистий колорит україніки. Видатний різдвяний твір ХХ століття «Щедрик» в хоровому виконанні українського митця Миколи Леонтовича виконують в різних інтерпретаціях (англійський варіант «Carol of the Bells») та культових художніх творах (саундтреках «Гаррі Поттер», «Міцний

Таблиця 2

Музичні уподобання українців

№	607	Українська сучасна музика		Зарубіжна сучасна музика		Пісні кінця минулого століття		Шансон		Народна українська музика		Музика театру і кіно		Джаз		Техно-рейв-хаус музика	
		р	%	р	%	р	%	р	%	р	%	р	%	р	%	р	%
1	Жінки (362)	43	12	32	9	36	10	4	1	203	56	29	8	4	1	11	3
2	Чоловіки (245)	44	18	28	11	12	5	2	1	120	49	10	4	4	2	25	10



Рис. 2. Музичні уподобання українців. Створено автором за матеріалами дослідження

горішок – 2», «Сам дома» і т.д.) Могутній вірш українського кобзаря Шевченка Т.Г. на музику Крижанівського Д. пісня «Рече та стогне Дніпр широкий» розкриває передранкову природу, бурю на річці, місяць (надія) на небі, символізуючи незламність та свободолюбність української душі. Легендарна поетеса та співачка Маруся Чурай разом з композитором Катгеріно Кавос подарували світу пісню «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» яка лягла в основи десятків драм, повістей та романів (повість «В неділю рано зілля копала» Кобилянська О., роман «Маруся Чурай» Костенко Л.). На слуху сучасного світового суспільства головний державний символ нашої країни – Гімн України (пісня «Ще не вмерла України і Слава і Воля» слова Чубинського П., музика Вербицького М.), як підтримка українського народу у боротьбі на свободу і демократію.

Українська музика залишається в тренді і на Україні, з кожним роком піднімаючи позиції саме народної української творчості.

Висновок. Сучасне яскраве музичне різноманіття, як кольоровий калейдоскоп, розкриває розмаїття векторів творчості, охоплюючи безліч жанрів та музичних напрямлень. Можна назвати корифеїв симфонізму української музики (Лятошинський Б., Людкевич С., Майборода Г., Ревуцький Л.), і митців сучасності (Сильвестров В., Грабовський Л., Колобуд Л., Скорик М.), величі інструментальної української музики (Косенко В., Барвінський В.) які вносили неоцінний вклад в розвиток української музики, підіймаючи інтерес та гордість за українську культуру. Продовжувачі музичної спадщини: Скорульський М., Іщенко Ю., Філіпенко А., Карабіца І., Дичко Л., Станкович Є., відкрили шлях до скарбниці камерного мистецтва. За багатолітню історію ставлення та розвитку музичної творчості нашої країни сформувалася плеяда музичних знавців та композиторів, які віддано присвячують себе та несуть у сучасність свої вміння та знання, заохочуючи композиторським хистом молоду хвилю нашого покоління.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Сітез. Історія розвитку української музики. Початковий період розвитку. Сучасна українська музика. 2020. <https://sites.google.com/site/ukrainianmodernmusic/istoria-rozvitku-ukraienskoie-muziki/narodna-muzika/pocatkovij-period-rozvitku>
2. Драган О. Історія музичного мистецтва. Основні поняття для засвоєння: «народна» та «професійна» музика, «мелодія» як засіб виразності музики. 2020. <https://muzichne-mistetstvo-5-klas.webnode.com.ua/l/istoriya-muzichnogo-mistetstva/>
3. Серов О. Фольклорна музика. Музичний калейдоскоп. 2020. Електронний ресурс. <https://sites.google.com/site/muzika2104as/folklorna-muzika>
4. Цюряк І.О., Борисенко Н.С., Федорченко В.К. Світова народна музична творчість на сучасному етапі: Методичні рекомендації., – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2018. 54 с.
5. Білозуб Л. Народна пісня в творчості українських композиторів. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки Випуск 157. 2017. стр. 47. <https://www.cuspu.edu.ua/images/download-files/naukovi-zapysky/157/11.pdf>
6. Рукомойнікова О. Рябінін О. «Українська ідентичність народного коріння як конвергенція музичного простору ХХ–ХХІ століття.» *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, Number 3. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021, 204 pages. стр. 144–153. [BJLSS_3_2021_новий_сайт.pdf](https://www.bjls.com/BJLSS_3_2021_новий_сайт.pdf)
7. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. К.: Наукова думка, 1970–1980. Відділ україніки в бібліотеці. Т. 10. С. 422
8. Козаренко О. Феномен української національної мови. 2000. Львів: Наукове товариство імені Т. Шевченка у Львові. Стр.285

REFERENCES:

1. Sitez. (2020). Istoriiia rozvytku ukrainskoi muzyky. Pochatkovyi period rozvytku. [History of Ukrainian music. The initial period of development]. Suchasna ukrainska muzyka. 2020. <https://sites.google.com/site/ukrainianmodernmusic/istoria-rozvitku-ukraienskoie-muziki/narodna-muzika/pocatkovij-period-rozvitku> [in Ukrainian].
2. Drahan O. (2020). Istoriiia muzychnoho mystetstva. [History of musical art.] Osnovni poniattia dlia zasvoiennia: «narodna» ta «profesiina» muzyka, «melodiia» yak zasib vyraznosti muzyky. 2020. <https://muzichne-mistetstvo-5-klas.webnode.com.ua/l/istoriya-muzichnogo-mistetstva/> [in Ukrainian].
3. Sierov O. (2020). Folklorna muzyka. Muzychnyi kaleidoskop. [Folklore music. Musical kaleidoscope] Elektronnyi resurs. 2020. <https://sites.google.com/site/muzika2104as/folklorna-muzika> [in Ukrainian].

4. Tsiuriak I.O., Borysenko N.S., Fedorchenko V.K. (2018). Svitova narodna muzychna tvorchnist na suchasnomu etapi: Metodychni rekomendatsii., [World folk music at the present stage: Guidelines]– Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im.Ivana Franka., 2018. – 54 c. [in Ukrainian].
5. Bilozub L. (2017). Narodna pisni v tvorchnosti ukrainskykh kompozytoriv. [Folk songs in the works of Ukrainian composers] Naukovi zapysky.Seriia: Pedahohichni nauky Vypusk. 157. 2017. str. 47. <https://www.cuspu.edu.ua/images/download-files/naukovi-zapysky/157/11.pdf> [in Ukrainian].
6. Rukomoinikova O. Riabinin O. (2021). «Ukrainska identychnist narodnoho korinnia yak konverhentsiia muzychnoho prostoru XX–XXI stolittia». [Ukrainian identity of folk roots as a convergence of the musical space of the XX–XXI centuries] Baltic Journal of Legal and Social Sciences, Number 3. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021, 204 pages.str. 144–153. B JLSS_3_2021_новий_сайт.pdf [in Ukrainian].
7. Slovyk ukrainskoi movy: (1980). [Dictionary of the Ukrainian language] v 11 tt. / AN URSR. Instytut movoznavstvaza red. I. K. Bilodida. K.: Naukova dumka, 1970–1980. Viddil ukrainiky v bibliotetsi. T. 10. C. 422. [in Ukrainian].
8. Kozarenko O. (2000). Fenomen ukrainskoi natsionalnoi movy. [The phenomenon of the Ukrainian national language] Lviv: Naukove tovarystvo imeni T. Shevchenka u Lvovi. Str., 285. [in Ukrainian].

УДК 782.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-16>**Хуївен СЯО**

аспірантка творчої аспірантури другого року навчання кафедри історії світової музики, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0002-9977-4027

Бібліографічний опис статті: Сяо, Х. (2023). Лірико-психологічна драма «Жаль за минулим» у дзеркалі свого часу: Лу Сінь – Ши Гуаннань. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 112–121, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-16>

ЛІРИКО-ПСИХОЛОГІЧНА ДРАМА «ЖАЛЬ ЗА МИНУЛИМ» У ДЗЕРКАЛІ СВОГО ЧАСУ: ЛУ СІНЬ – ШИ ГУАННАНЬ

Звернення до опери Ши Гуаннаня («Жаль за минулим») («*Regret for the Past*» / 伤逝) є актуальним у контексті інтеграційних процесів, що характеризують сучасне музично-театральне мистецтво Європи та Китаю. Особливості лібрето опери, заснованого на оповіданні видатного китайського письменника і мислителя Лу Сіня (справжнє ім'я – Чжоу Шужень, 1881–1936) «Скорбота за минулим, або Записки Цзюаньшена» (1925), розглядаються крізь призму соціально-історичних процесів ХХ століття, що мали безпосередній вплив на сюжетну концепцію твору Лу Сіня та музичну драматургію опери Ши Гуаннаня. Розділені часовою дистанцією у понад п'ятдесят років, опера Ши Гуаннаня та оповідання Лу Сіня опинилися на піку хвилі своєї доби.

У роботі вивчаються основні чинники, що визначили особливості світосприйняття та естетичні погляди Лу Сіня, досліджуються основні проблемні лінії творчості письменника, виявляються стрижневі етичні питання, висвітлені в оповіданні «Скорбота за минулим». Драматургія та система художніх образів літературного твору аналізуються з погляду актуальних проблем китайського суспільства першої чверті ХХ століття.

Взаємини двох центральних персонажів твору, Цзюаньшена (тенор) та Цзицзюнь (сопрано), є центром драматургії опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим». Історія, розказана від першої особи, є драматичним каяттям головного героя. Цзюаньшен та Цзицзюнь належали до покоління, пробудженого хвилею нової культури. Їхня молодість збілася із трагічними подіями «Руху 4 травня». Вони прагнули до демократії та науки, жадаючи вільного та безумовного кохання. Проте жорстоке суспільне засудження та соціальні переешкоди призвели до непереможних труднощів у житті закоханої пари.

У статті висвітлюються явні та приховані мотиви, які спонукали Ши Гуаннаня по-новому осмислити давно відомий, проте далеко не типовий для Лу Сіня текст. Зосередження на внутрішньому світі героїв зумовлює всю музично-сценічну структуру опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим». Головною рисою опери є камерність. Прихильність Ши Гуаннаня до жанрової гілки європейської лірико-психологічної опери (Дж. Пуччіні, Ж. Масне, П. Чайковський) є очевидною. На матеріалі постановок «*Regret for the Past*» у 1981 (*Beijing People's Theater*) та у 2018 (*China National Opera and Dance Drama Theatre*) роках аналізується сучасна виконавсько-сценографічна практика.

У статті виявляються композиційні та драматургічні особливості опери в аспекті взаємодії китайської та західноєвропейської традицій, розкривається технологія органічного поєднання в стилістиці опери національних кодів з академічною музичною мовою; визначається оригінальність творчого методу Ши Гуаннаня, зумовлена збереженням великої кількості традиційних культурних чинників.

Ключові слова: Ши Гуаннань, Лу Сінь, «Жаль за минулим», «*Regret for the Past*», «Рух 4 травня», «епоха відкритості та реформ», сучасна китайська музика, китайська лірична опера, драматургічний конфлікт.

Huiwen XIAO

Postgraduate Student of Creative Graduate School, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Architect Gorodetsky str., Kyiv, Ukraine, 01001.

ORCID: 0000-0002-9977-4027

To cite this article: Xiao, H. (2023). Liryko-psykholohichna drama “Zhal za mynulym” u dzerkali svoho chasu: Lu Xun – Shi Guangnan [Lyrical and psychological drama “Regret for the past” in the mirror of its time: Lu Xun – Shi Guangnan]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 112–121, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-16>

LYRICAL AND PSYCHOLOGICAL DRAMA “REGRET FOR THE PAST” IN THE MIRROR OF ITS TIME: LU XUN – SHI GUANGNAN

The reference to Shi Guangnan's (施光南) opera "Regret for the Past" (伤逝) is relevant in the context of the integration processes that characterize contemporary musical and theatrical art in Europe and China. Features of the libretto of the opera, based on the story of the outstanding Chinese writer and thinker Lu Xun (real name Zhou Shuzhen, 1881–1936) "Regret for the Past, or Notes of Juansheng" (1925), are considered through the prism of the socio-historical processes of the XX century, which had a direct impact on the plot concept of Lu Xun's story and the musical dramaturgy of Shi Guangnan's opera. Separated by more than half a century, Shi Guangnan's opera and Lu Xun's story were at the forefront of their time.

In the work the main factors that determined the features of the worldview and aesthetic views of Lu Xun are identified, the main problematic lines of the writer's work are studied. The core ethical issues expressed in the story "Mourning of the Gone" are also indicated. Dramaturgy and the system of artistic images of the story are analyzed from the point of view of the relevant problems of Chinese society in the first quarter of the XX century.

The relationship between the two main characters of the composition – Juansheng and Zijun – is the center of the dramaturgy of the opera. The story, told in the first person, is a dramatic narrative and the protagonist's remorse. Juansheng and Zijun belonged to a generation awakened by the wave of a new culture. Their youth coincided with the tragic events of the May 4th Movement. They aspired to democracy and science, wanting free and unconditional love. However, severe public condemnation and social obstacles have led to insurmountable difficulties in the life of a couple in love.

The article highlights the explicit and hidden motives that prompted Shi Guangnan to reconsider the text, which has been known for a long time, but is not typical for the writer. The focus on the inner world of the characters determines the entire musical and stage structure of Shi Guangnan's opera "Regret for the Past". The main feature of Shi Guangnan's opera is its intimacy. Shi Guangnan's commitment to the genre branch of the European lyric-psychological opera is obvious.

The article uncovers the compositional and dramatic features of the opera in terms of the interaction of Chinese and Western European traditions, reveals the technology of organic combination in the stylistics of the opera of national codes with the academic musical language, determines the originality of the creative method of Shi Guangnan, due to the preservation of a large number of traditional cultural factors.

Key words: Shi Guangnan, Lu Xun, «Regret for the Past», «May 4th Movement», «era of openness and reforms», modern Chinese music, Chinese lyric opera, dramatic conflict.

Актуальність проблеми. З моменту прем'єрного показу опери Ши Гуаннаня (施光南) «Жаль за минулим»¹ ("Regret for the Past"/伤逝) у 1981 році (北京人民剧院/ Beijing People's Theater), що став знаковою подією в історії сучасного Китаю, цей твір посів міцні позиції у музично-театральному просторі країни. З огляду на художні процеси, що відбулися за останні півстоліття в китайському оперному мистецтві, можна з упевненістю сказати, що Ши Гуаннань здійснив справжній прорив у сфері оперної драматургії. Його твір став стартом у засвоєнні глибинних законів західноєвропейського театру. Відштовхнувшись від жанрових принципів ліричної опери, переважно італійського та французького типу, композитор сфокусував свою увагу на національно-характерній специфіці вихідного літературного матеріалу.

Як відомо, в основі опери Ши Гуаннаня лежить коротке оповідання-монолог видат-

ного китайського мислителя ХХ століття Лу Сіня «Скорбота за минулим, або Записки Цюаньшена»², авторами лібрето виступили драматурги Ван Цюань (Wang Quan) та Хань Вей (Han Wei). Сама ж прем'єра була присвячена 100-річному ювілею від дня народження письменника. У виставі 1981 року брали участь найкращі виконавські сили Китаю – сопрано Ін Сюмеї (Yin Xiumei/殷秀梅) та тенор Чен Чжи (Cheng Zhi/程志).

Нове художнє осмислення лірична драма Ши Гуаннаня отримала у 2018 році (China National Opera and Dance Drama Theatre)³. Під керівництвом відомого та досвідченого режисера Чень Вей (Chen Wei) виразне трактування дали своїм образам Ван Ін (王莹/Wan Gyin, Zijun) та Ван Чуаньюе (王传越/

² Оригінальна назва оповідання Лу Сіня – 傷逝–消生的手記 ("Shang shi"), в англійській версії – Regret for the Past – Juansheng's Notes, рос. варіант перекладу – Скорбь по ушедшей, или Записки Цюаньшена, укр. версія назви – Скорбота за минулим, або Записки Цюаньшена.

³ Наразі вивчаються можливості постановки опери на українській сцені силами Оперної студії Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (художній керівник постановки – заслужена артистка України, солістка Національної опери України, лауреат українських та міжнародних конкурсів, доцент кафедри оперного співу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського).

¹ Оригінальна назва опери 伤逝 (Shang shi). Існує низка перекладів: (англ.) Gone Love/ Regret for the past, Sorrow for the Past, Sorrow for the Dead, Sorrow for Those Passed away, Pity for the Past, Mourning, Grief for the Dead; (рос.) – Скорбь, Сожаление о прошлом, Печаль о былом, Скорбь об умерших; (укр.) – Скорбота, Жаль за минулим.

Wang Chuanyue, Juansheng)⁴. «Це не просто постановка опери, – наголошувала Чень Вей під час репетицій вистави. – Ми відточуємо всі елементи тексту, що особливо важливо, коли йдеться про поєднання китайської поезії з музикою. Тож ми маємо багато роботи перед виступом» (Global Times, 2018).

Опера Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» має безпрецедентний рівень популярності на батьківщині, тому постановки спектаклю завжди стають великою культурною подією в країні⁵. Слід наголосити, що для виконавців і постановників характерне вкрай дбайливе ставлення до музичного тексту улюбленого національного твору. Попри зміну поколінь, авторський матеріал опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» уособлює собою виразний символ доби 1920-х років. Тим і унікальна опера. Музика Ши Гуаннаня пронизує десятиліття, залишаючись гранично актуальною кожної доби. Таким чином, звернення в цій статті до опери Ши Гуаннаня є аргументованим і важливим у контексті інтеграційних процесів, що характеризують сучасне музично-театральне мистецтво Європи та Китаю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У музикознавстві, зокрема й китайському, настав час осмислення історичного періоду, що асоціюється з поняттями «новий», «сучасний» у мистецтві. Музика, яка сформувалася в «період відкритості» після 1976 року, розглядається у взаємодії принципів західноєвропейського оперного мистецтва та елементів традиційної культури, що стали частиною засобів виразності оновленої музичної мови. Слід зазначити, що наразі існує потужна кількість робіт, присвячених аналізу китайського мистецтва, як в цілому, так і окремих проблем, причому багато із досліджень увійшли до

наукового обігу нещодавно (через закритість Китаю). Так, серед найкрупніших досліджень останнього часу можна виділити масштабну монографію Люй Пена «Історія китайського мистецтва у XX столітті» (Люй, 2009). Це – перша теоретична праця, в якій комплексно аналізується художній процес у Китаї у XX столітті. Особливу увагу у цій роботі приділено мистецтву 1980-х та 1990-х років. Перше десятиліття розглядається як частина загального руху за розкріпачення свідомості, а друге – як прагнення китайського мистецтва влитися у «рух глобалізації».

Іншою знаковою фігурою у мистецтвознавстві є Гао Мінлу. Його роботи видано англійською та китайською мовами. Це: «Inside Out: New Chinese Art» и «The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art» (Minglu, 1998; 2005).

Історія китайської музики та музичного театру Китаю XX століття, а також особлива роль національного музично-сценічного мистецтва в епоху Нового Китаю, що почалася в 1949 році із проголошення КНР, висвітлені в монографіях Юйхе Вана (Ван, 2002) та Цихун Цзюя (Цзюй, 1992). Сучасна китайська опера, основні види та жанри, виразні засоби, оперні форми. досліджуються у працях Яо Гуо Лі (Лі, 1998) та Юань Цяня (Цянь, 2003).

Становленню китайської національної опери присвячено дисертацію Чжан Лічжень «Сучасна китайська опера (історія та перспективи розвитку)» (Чжан, 2010). Торкаючись проблеми взаємовідносин китайської та європейської культур у галузі оперного мистецтва, автор дослідження більшою мірою акцентує увагу на відмінності двох традицій.

Близьке дослідницьке коло утворюють роботи, що висвітлюють питання взаємодії європейської та китайської оперних культур (дисертації та статті Чень Ін (Чень, 2015), Цзюань Сунь (Цзюань, 2010), Сунь Лу (Сунь, 2016), Дай Юй (Дай, 2017), Лі Шіюань (Лі, 2004), Мінмін (У, 2020) та інших).

Дослідження творчості Лу Сіня досить складні, переважно присвячені літературознавчому аналізу його творів, на основі якого виявляється ідейну основу художньої творчості видатного митця. До найбільших досліджень належать робота відомого китайського літературознавця Фен Сюефена (Фен, 1980), в якій було проведено ретельне вивчення питань

⁴ Виконавський склад вистави 2018 року:

Director/ Choreographer – Chen Wei

Conductor – Zhang Shao (USA)

Set Designer – Wang Xingang

Lighting Designer – Meng Bin

Costume Designer – Chu Yan

Sound Designer – Han Shuze

Projection and Multi-Media Designer – Hu Tianji

Scriptwriter – Wang Quan, Han Wei

Conductor – Zhang Shao (USA)

⁵ У 1981 році Пекінська кіностудія зняла романтичний фільм «听逝» «Скорбота за минулим» (режисер – Шуй Хуа, у головних ролях – Ван Сінган/Wang Xingang та Лін Ін/ Lin Ying), який був відзначений премією «Золотий півень Китаю» (中国) 电影金鸡奖是/ Chinese Film Golden Rooster Award) як «Найкращий фільм 1981 року».

творчого шляху та літературної майстерності Лу Сіня. Також слід відзначити вступну статтю Л. Ейдліна до вибраних творів Лу Сіня (Ейдлін, 1971), дослідження Чжоу Сяшоу (Чжоу, 1957) та інших китайських літературознавців.

У книзі В. Семанова Лу Сінь не лише розглядався як видатний китайський письменник-реаліст, але й як один з найвпливовіших вчених та літературних критиків сучасного Китаю, людина, яка вперше застосувала термін «вчений роман» до сучасної літературної критики (Семанов, 1970, с. 305).

Новим аспектам творчості Лу Сіня присвячено численні проблемні дослідження зарубіжних китайознавців останнього тридцятиліття. Серед них можна виділити роботи В. Алексеєва⁶, В. Петрова⁷, Л. Позднеевої⁸, В. Сорокіна⁹, Ше Сяолін, Вень Цзянь¹⁰ та інших.

Мета дослідження – розглянути проблематику опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» крізь призму соціально-історичних процесів ХХ століття, які безпосередньо вплинули на сюжетну концепцію оповідання Лу Сіня та музичну драматургію опери Ши Гуаннаня.

Відповідно до поставленої мети визначено такі завдання дослідження:

- розглянути творчість Лу Сіня як автора літературного першоджерела опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» у контексті сучасної китайської літератури та культурно-історичних реалій КНР; вивчити основні чинники, що визначили особливості світосприйняття та естетичні погляди письменника;

- виділити основні етапи творчості Лу Сіня, дослідити характерні для даних етапів проблематику, мотиви та мистецькі прийоми;

- позначити стрижневі етичні питання, виражені в оповіданні «Скорбота за минулим», проаналізувати художню фабулу та образи персонажів з погляду актуальних проблем китайського суспільства першої чверті ХХ століття;

- простежити історію виникнення та подальшу сценічну долю опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» у контексті стилєвих проблем творчості композитора;

- виявити композиційні та драматургічні особливості опери «Жаль за минулим» в аспекті взаємодії китайської та західноєвропейської традицій;

- розкрити технологію органічного поєднання у стилістиці опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» національних кодів з академічною музичною мовою; визначити оригінальність творчого методу Ши Гуаннаня, зумовленого збереженням великої кількості традиційних культурних чинників.

Теоретико-методологічною основою стали праці українських та зарубіжних науковців, присвячені історії музичного театру Сходу та Заходу, історії та теорії вокального виконавського мистецтва, а також історії китайської літератури.

Вибір **методів** дослідження обумовлений поставленими завданнями. Для дослідження історичних проблем, зіставлення різних явищ були обрані методи *історичної реконструкції* та *порівняльного аналізу*. Для виявлення художньої цінності творів, що вивчаються, – *аксіологічний метод*.

Виклад основного матеріалу дослідження. Важливо підкреслити, що в театральних інтерпретаціях, що існують на сьогодні, збережена головна специфічна риса опери Ши Гуаннаня – її *камерність*. Як на рівні жанру, так і на рівні цілісного музично-сценографічного рішення, створюються максимально сприятливі умови для реалізації лірико-психологічного конфлікту опери.

Коротке романтичне оповідання, написане Лу Сінем у 1925 році, «Скорбота за минулим» присвячена трагічній історії кохання Цзюаньшена і Цзицзюнь¹¹. Історія, розказана від першої особи, є драматичною розповіддю і каяттям головного героя. Тут і особисте щастя, що не відбулося, і гірке визнання у власному безсиллі та слабкості, і мрії про майбутнє...

Це не просто історія кохання. Це історія стосунків двох молодих людей, які вирішили розірвати з феодалними забобонами та створити

⁶ Алексеев В. М. Наука о Востоке. Статьи и документы. ГРВЛ. 1982. 536 с.

⁷ Петров В. В. Лу Синь. Очерк жизни и творчества. Гослитиздат, 1960. 383 с.

⁸ Позднеева Л. Лу Синь. Жизнь и творчество. Гослитиздат, 1959. 412 с.

⁹ Сорокин В. Ф. Формирование мировоззрения Лу Синя. Издательство восточной литературы, 1958. 198 с.

¹⁰ Ше Сяолін, Вень Цзянь. Современная китайская художественная проза (1919–1949) в России: ранний перевод, издание и изучение. Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2021. Т. 13. Вып. 1. С. 4–18. <https://doi.org/10.21638/spbu13.2021.101>

¹¹ Оповідання «Скорбота за минулим, або Записки Цзюаньшена» входять до циклу оповідань «Блукання» («Панхуан»), що вийшла у серпні 1926 року в Пекіні. До збірки включено одинадцять оповідань, написаних у 1924–1925 роках. Як епіграф до збірки «Блукання» взято рядки з поеми «Лісао» («Сумок відчуженого») великого китайського поета Цюй Юаня (бл. 340–277 рр. до н. е.).

щось нове – вільну сім'ю. Їхня молодість збіглася з трагічними подіями «Руху 4 травня»¹². Більш того, їхній союз був почасти породжений впливом цього руху. Цзюаньшен – інтелектуал 1920-х років, його мрії про самореалізацію та бажаний спосіб життя обумовлені новими ідеями, яких прагнула молодь цього періоду. Цзицзюнь уособлює собою образ жінки, що здатна кинути виклик патріархальним засадам суспільства. Цзюаньшен та Цзицзюнь належали до покоління, пробудженого хвилею нової культури. Вони прагнули до демократії та науки, бажаючи вільного та безумовного кохання. Однак жорстоке громадське засудження та соціальні перешкоди призвели до непереможних труднощів у житті закоханої пари.

Взаємини двох головних героїв твору – Цзюаньшена та Цзицзюнь – є центром драматургії опери. У деталізації емоційної палітри ліричних переживань сконцентровано зусилля сучасних постановників та виконавців. Зосередження на внутрішньому світі героїв зумовлює всю музично-сценічну структуру вистави, тому «Жаль за минулим» позбавлена звичної видовищності та яскравих зовнішніх ефектів. Паралелі з «Євгенієм Онегіним» П. Чайковського, «Манон» та «Вертером» Ж. Массне, та особливо «Богемою» Дж. Пуччіні напрошуються самі собою. Прихильність Ши Гуаннаня до жанрової гілки європейської лірико-психологічної опери є очевидною.

Однією з найпроблемніших зон, що виникають при вивченні опери Ши Гуаннаня, є питання про взаємозв'язок та взаємоперетин

¹² Китайська громадськість поклала великі надії на Паризьку мирну конференцію (листопад 1918 року), прагнучи домогтися від неї скасування привілеїв іноземним державам у Китаї, скасування антинаціональних, нерівноправних договорів і повернення Китаю всіх територій, захоплених під час Першої світової війни з Японією. Райдужні очікування багато в чому ґрунтувалися на тому, що Китай із серпня 1917 року брав участь у війні на боці держав Антанти, направивши до коаліції десятки тисяч робітників. 30 квітня 1919 р. США, Англія та Франція прийняли відповідні статті Версальського договору, за якими права на колишні німецькі концесії в Шаньдуні передавалися Японії.

Відхилення вимог Китаю та передача прав на китайську провінцію Шаньдун Японії було грубим порушенням суверенної цілісності Піднебесної. Антикитайське рішення конференції, агресивна, образлива поведінка японців та нерішуча позиція китайського уряду викликали вибух обурення патріотів усередині країни, насамперед серед студентської молоді. 4 травня 1919 р. у Пекіні на площі Тяньаньмень понад 5 тисяч студентів та учнів середніх шкіл організували мітинг протесту під гаслами: «Захистимо наш національний суверенітет!», «Відновимо права у Шаньдуні» та ін.

Перша історія Китаю велика політична демонстрація започаткувала цілу низку антиімперіалістичних революційних виступів по всій країні. В результаті завзятої, майже двомісячної боротьби учасники «Руху 4 травня» змогли досягти поставленої мети: були видалені з складу пекінської адміністрації трое високопосадовців, які дискредитували себе перед народом; пекінський уряд був змушений 28 червня відмовитися поставити свій підпис під Версальським мирним договором, який ущемляв національні права Китаю.

лібрето твору з літературним першоджерелом. Як йшлося вище, прем'єра опери Ши Гуаннаня була присвячена 100-річному ювілею Лу Сіня. Розділені часовою дистанцією у понад п'ятдесят років, опера Ши Гуаннаня та оповідання Лу Сіня опинилися на піку хвилі свого часу. Існують явні та приховані мотиви, що спонукали композитора по-новому осмислити давню відомий, проте далеко не типовий для письменника текст.

Аналіз художньої спадщини Лу Сіня допоможе багато в чому зрозуміти ключові ідеї опери «Шкода за минулим», що належать композиторові вже зовсім іншої доби.

Як відомо, китайська історія ХХ століття багата на драматичні події, яскраві сплески національно-визвольного руху та соціальні вибухи. Погляд на минуле крізь призму життя та творчості видатного китайського мислителя Лу Сіня виявляє дуже суттєві тектонічні зрушення, якими відрізняється китайська культура та китайський соціум ХХ століття.

Лу Сінь (справжнє ім'я Чжоу Шужень, 1881–1936)¹³ – видатний китайський письменник і публіцист початку ХХ століття та один із знаменних авторів світової літератури.

¹³ Лу Сінь (кит. 鲁迅/鲁迅, Lǔ Xùn – Лу Сюнь; *25 вересня 1881 – †19 жовтня 1936), справжнє ім'я Чжоу Шужень (кит. 周树人) – китайський письменник, публіцист та літературознавець. Вважається основоположником сучасної китайської літератури.

Родина Чжоу була дуже освіченою, його дідусь по лінії батька, Чжоу Фуцін (周福清), обіймав посаду в Ханьлінській Академії. Через деякий час Чжоу Фуцін був заарештований. Чжоу Шужень виховала старша слуга сім'ї, А Чан. Хронічний туберкульоз батька та його передчасна смерть спонукали Лу Сіня вивчати медицину.

З 1898 по 1899 Лу Сінь навчався в Цзяннаньській військово-морській академії (江南水師學堂), потім був переведений до Школи гірничої справи та залізниць (礦路學堂) при Цзяннаньській військовій академії (江南陸師學堂). Тут він уперше познайомився із західною освітою та наукою; вивчав німецьку та англійську, читав іноземну наукову та художню літературу.

За стипендіальною програмою уряду Лу Сінь вирушив до Японської імперії 1902 року. Він вступив до Інституту Кобун – підготовчої школи для китайських студентів, які вступають до університетів Японії. Там він написав своє перше есе класичною китайською мовою.

У 1904 році Лу Сінь вступив до Сендайської медичної академії і став у ній першим іноземним студентом. Однак у березні 1906 року Лу Сінь несподівано припинив своє навчання і залишив коледж з морально-етичних міркувань. У передмові до своєї знаменитої збірки «До зброї» (呐喊) він розповідає про події, що стали причиною такого вчинку.

У 1906 році Лу Сінь переїхав до Токіо, де потрапив під вплив філолога Чжан Тайяня, і разом зі своїм братом опублікував переклади деяких східноєвропейських та російських оповідань. Наступні три роки він провів у Токіо, написав серію есе на веньяні з історії науки, китайської та європейської літератури, китайського суспільства, реформ та релігії в Китаї, а також переклади художніх творів різних країн китайською мовою.

Повернувшись до Китаю, Лу Сінь почав викладати в Чжецзянській середній школі, яка стала попередницею знаменитої Вищої школи Ханчжоу, потім у Китайсько-західній школі міста Шаосін, його рідного міста, і з заснуванням республіки незабаром обійняв посаду міністра освіти у Пекіні. Через деякий час він почав викладати в Пекінському університеті та в Жіночому педагогічному коледжі Пекіна, і почав писати.

Творчість Лу Сіня належить до найважливого історичного періоду для Китаю: країна переживала смутні часи, раз у раз спалахували повстання і протести, які врешті решт призвели до революції. Автор був її затятим прихильником. Лу Сінь цікавився марксизмом і був редактором кількох лівих китайських журналів, таких як «Нова молодь» (新青年, Сінь цинянь) та «Ростки» (萌芽, Мен я). У 1930 році Лу Сінь організував та очолив «Лігу лівих письменників», яка об'єднала найбільш активних та впливових літераторів Китаю того періоду.

Перші роботи Лу Сіня були досить традиційні, написані на веньяні¹⁴, книжковій, письмовій китайській мові, граматики якої була вкрай складною. Але від 1918 року Лу Сінь стає одним із ініціаторів «Руху за нову літературу». Свої роботи він починає писати на байхуа – новою письмовою китайською мовою, дуже наближеною до розмовної. Сюжети його оповідань були дуже незвичайними на той час, оскільки письменник торкався теми життя простих людей: селян, міської інтелігенції, висміював традиціоналізм і рабську покірність. Крім того, Лу Сінь ввів у китайську літературу малі форми – нариси, есе, а також інші прийоми та особливості, характерні для європейської літератури.

У травні 1918 року Лу Сінь вперше використав свій псевдонім при публікації невеликої розповіді на байхуа «Записки божевільного» (Куанжень жици 狂人日記) – бойовий памфлет, який пролунав як різке викриття вад родових відносин та феодальних етичних норм Стародавнього Китаю. Публікація оповідання зробила його одним із найвпливовіших письменників свого часу.

Друга половина 1920-х років є початком заключного етапу літературної діяльності Лу Сіня (за 10 років він помер від туберкульозу). На той час письменник побачив у житті багато, домігся визнання свого народу. Його знаменита повість «Справжня історія А-Кью» (阿Q 正傳) була видана у 1922 році. Хоча Лу Сінь перестає публікувати власні роботи наприкінці 1925 року, після переїзду з Пекіна до Шанхаю

¹⁴ Класична китайська мова (кит. 文言, веньянь, «літературна мова») – традиційна писемна китайська мова, що базується на граматиці й лексиці стародавньої китайської мови. Вона сильно відрізняється від сучасної китайської мови, як письмової так і усної. Класична китайська використовувалася в Китаї як писемна мова до початку ХХ століття. Це була універсальна мова східноазійського регіону. До середини ХІХ століття вона відігравала роль подібну до латини у Західній Європі.

в 1927 році він активно займається перекладом зарубіжної літератури, а також написанням невеликих, але хльостких сатиричних есе, які стали його особистим знаком.

Літературознавці одностайні у думці, що Лу Сінь – майстер короткого оповідання. У невеликих за обсягом творах письменнику вдавалося розкрити нагальні проблеми свого часу, розповісти про несправедливе та жорстоке ставлення влади до простої людини та людей один до одного. «Моральність лежить в основі творів Лу Сіня», – зазначає Л. Ейдлін, – бувають у цьому світі “хвилини фатальні”, коли моральне слово письменника нагально необхідно, і той, хто вимовляє, повинен сам мати неабияку моральну силу і віру в свою правоту. Лу Сінь був таким письменником, і він хотів підняти моральний рівень суспільства» (Ейдлін, 1971, с. 9).

Сюжетна проза Лу Сіня відрізняється своєрідністю стилю та багатством душевних тональностей. Вільно володіючи багатобарвною гамою гумористичних та іронічних фарб, Лу Сінь створив настільки ж яскраві, як і самотні портрети нескінченної галереї різноликих мешканців старих китайських сіл і міст. Лу Сінь володів «всевидячою пильністю» (Ейдлін), особливим даром виявляти і образно відтворювати внутрішній взаємозв'язок суспільних явищ і людських характерів: «У будь-якому оповіданні Лу Сіня свій особливий інтер'єр, свій сюжет, свій герої. У будь-якому – за загальним зовнішнім спокоєм, що здається неупередженістю – своя авторська інтонація, ледь вловимі відтінки: сатиричні, іронічні, сумні, співчутливі. Влучні штрихи, побутові деталі, своєрідні прикмети важкого життя виразно спрямовані те, щоб пробудити співчутливі емоції, викликати чуйність, рух душі, доброзичливість» (Ейдлін, 1971, с. 13).

Відомо, що роботи Лу Сіня вплинули на становлення антиімперіалістичного «Руху 4 травня» в 1919 році. На безпрецедентній ролі письменника наголошував у своїх публіцистичних дослідженнях нідерландський історик та письменник Іен Бурума. За його захопленням відгуком, волелюбний дух Лу Сіня – «чудового есеїста та автора оповідань, безсумнівно, був би зруйнований режимом Мао, якби він не помер за десять років до перемоги революції» (Іен, 2019).

Що ж, власне, таке – дух «4 травня»? Подібно до європейського Просвітництва, що опосередковано вплинуло на натхненників цього руху, «4 травня» представляло безліч ідей: вільне кохання, мистецькі експерименти, фемінізм, соціалізм, реформа освіти тощо. Двома символами «4 травня» стали, за словами Іена Буруми¹⁵, «пан Наука» та «пан Демократія» (Іен, 2019).

Слід підкреслити, що гасла епохи 1920-х років не лише відбилися в ментальному «коді» китайської нації, але й стали важливим прецедентом для нащадків. Після трагічного десятиліття «культурної революції» Китай почав поступово «оживати», і цей процес був неймовірно болючим для більшості прогресивного суспільства країни. Література, що отримала назву «література шрамів», описувала жахи та страждання під час «десятирічних лих» і різко викривала маоїзм. Прикладами таких творів стали повісті та оповідання Лю Сінью «Прокинься, братику!» (1979), «Мені дорогий кожен зелений листок» (1979), розповідь Цзун Пу «Хто ж я?» (1979), твори Лю Біньяня «Люди і перевертні» (1979), повісті Лу Яньчжоу «Сказання захмарних гір» (1979), Цун Вейсі «Червона магнолія біля кам'яної стіни» (1979), повісті та оповідання Фен Цзіцяя «На роздоріжжі, усипаною квітами» (1979), «Крик» (1979), «Італійська скрипка» (1981), «Висока жінка та її чоловік-коротун» (1982), «Дякую життю» (1984), рання проза Чжан Сяньляна та інші твори.

Як пише А. Коробова, поява «літератури шрамів» була багато в чому стихійним процесом, коли «постраждали від “культурної революції” люди виплескували на сторінки літературних творів, які нерідко ґрунтувалися на автобіогра-

фічному матеріалі, свій біль, ділилися своїм гірким досвідом. Спочатку (1978–1980) переважало зображення смертей, страт, тортур, опис громадського приниження на “мітингах критики та боротьби” тощо» (Коробова, 2022, с. 124). «Література шрамів» створювалася «людьми травмованими та для травмованих» (Коробова, 2022, с. 132) – вона відобразила унікальний емоційний досвід та внутрішній біль епохи, забезпечивши унікальне духовне багатство для майбутнього історичного суспільства та літератури. Її значення в історії літератури неможливо ігнорувати.

Поява «літератури шрамів» призвела до формування китайської *ліричної опери*. «Після Культурної революції люди стали поступово “пробуджуватися”, – зазначає Чжу Лінцзи. – Вони виявили в собі раптову розгубленість перед реальністю, що буквально “обрушилася” на них, відчувши невпевненість у завтрашньому дні» (Чжу, 2021, с. 70–71). Критичне ставлення до дійсності, яке було відсутнє в 1970-ті роки, призвело до бажання втілити емоційні імпульси в мистецтві. Складний внутрішній світ особистості знайшов своє відображення у думках і музичних образах, вільних від ідеології попередньої доби. Ось чому композиторів цікавили суперечливі та неоднозначні художні образи. На перший план вийшли сюжети з яскраво вираженою ліричною спрямованістю¹⁶.

Опера «Жаль за минулим» Ши Гуаннаня – виразний приклад живої та безпосередньої реакції митця на соціально-культурні перетворення. І попри те, що події оповідання Лу Сінця стосуються зовсім іншої епохи, у свідомості пробуджених від заборон китайських інтелектуалів 1980-х років Цзюаньшен і Цзицзюнь стали героями нового часу.

Важливо наголосити, що цей сюжет не був задуманий автором як романтична історія кохання. Навпаки, Ши Гуаннань навмисно актуалізував елементи історичної достовірності під час відтворення образів та атмосфери тогочасного суспільства. Унікаючи романтичної ідеалізації своїх персонажів, композитор максимально правдиво, на кшталт реалістичного мистецтва,

¹⁵ Іен Бурума (Ian Buruma, нар. 1951) – нідерландський журналіст та письменник. Один із 100 провідних світових мислителів 2010 року (згідно з журналом Foreign Policy). Спеціалізується на історії та на культурі Азії. Вивчав китайську літературу в Лейденському університеті та японське кіно в Ніхонському університеті. Писав статті для The New York Review of Books. З 2005 р. живе у Нью-Йорку (США). Серед найяскравіших творів:

1980 – The Japanese Tattoo; 1984 – Behind the Mask: On Sexual Demons, Sacred Mothers, Transvestites, Gangsters, Drifters, and Other Japanese Cultural Heroes; 1988 – God's Dust: A Modern Asian Journey; 1990 – Playing the Game; 1995 – The Wages of Guilt: Memories of War in Japan and Germany; 1996 – The Missionary and the Libertine: Love and War in East and West; 1999 – Anglomania: A European Love Affair; 2001 – Bad Elements: Among the Rebels, Dissidents, and Democrats of Greater China; 2003 – Inventing Japan: 1853-1964; 2004 – Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies; 2006 – Conversations with John Schlesinger; 2006 – The Death of Theo Van Gogh and the Limits of Tolerance; 2008 – The China Lover; 2010 – Taming the Gods: Religion and Democracy on Three Continents; 2010 – Grenzen aan de vrijeheid: van De Sade tot Wilders.

¹⁶ Своєрідною вершиною творчих досягнень цього періоду можна вважати дві ліричні опери – «Коханець» та «Серце Фан Цао». Опера «Коханець» (1981) на музику Дун Саньшена отримала широке визнання глядачів. В основу було покладено сюжет, традиційний для народних п'єс провінції Ляонін, де відбувається дія. Основою музики послужили народні наспіви. Опера «Серце Фан Цао» (1984) відображала реалії життя міської молоді 1980-х рр., її відмінними рисами стали свіжість музики та елегантність стилю.

вирішив передати сутність невіршених соціальних протиріч, які зламали життя його героїв. Гранична близькість історичній правді зробила сюжет про кохання Цзюаньшен та Цзицзюнь «живим» ось уже більше років. І навіть зараз, здавалося б, віддалені від ХХІ століття події та атмосфера «4 травня», завдяки художньому трактуванню Лу Сіня та Ши Гуаннаня, відзвучать у свідомості сучасних слухачів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Завершуючи аналітичний екскурс в історію двох художньо значущих етапів у житті китайського суспільства – періодів 1920-х та 1980-х років, – слід вказати на їхню спільність. Прориви громадської думки, прагнення особистісного звільнення та творчої самореалізації відрізняють як епоху Лу Сіня, так і епоху

Ши Гуаннаня – композитора, який творив за добу «реформ та відкритості». Завдяки вдало знайденому першоджерелу, Ши Гуаннань ніби продовжив у часі прогресивні ідеї Лу Сіня, надавши їм нового змісту та форми.

«Жаль за минулим» оцінюється істориками як «одна із чотирьох рідкісних класичних китайських опер ХХ століття» (Цзін, 2012, с. 87). Створивши свою оперу, Ши Гуаннань вдихнув нове життя в музично-театральне мистецтво своєї країни, передбачивши появу нових мистецьких тенденцій. Насамперед йдеться про камернізацію оперного жанру, що знайде в наступні двадцять років широке продовження у творчості композиторів-авангардистів «Нової хвилі» (кит. 新潮 – xīn cháo) – Го Веньцзіна, Тан Дуна, Чжоу Сюеші та інших.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ван Юйхэ. Китайская новая история музыки. Пекин: Издательство народной музыки, 2002. 377 с.
2. Васильев В. П. Очерк истории китайской литературы. Институт Конфуция в СПбГУ, 2013. 334 с.
3. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: дис. ... канд. искусствовед. 2017. 238 с.
4. Иэн Бурума. Путь, которым мог пойти Китай. URL: https://forbes.kz/life/observation/put_kotoryim_mog_routi_kitay/ (дата звернення: 16.02.2023).
5. Классическая китайская опера «Скорбь по умершим» была поставлена в Большом театре Фуцзянь 24 и 25 числа. (2016) 中国经典歌剧《伤逝》24日、25日在福建大剧院上演 2016-04-21 URL: https://www.sohu.com/a/70590554_148871 (дата звернення: 16.02.2023)
6. Коробова А. Полемика о «литературе шрамов» и политика КНР в области литературы в конце 1970-х – середине 1980-х годов. *Журнал Шаги / Steps*. Т. 8. № 4. 2022. С. 120–135.
7. Ли Шиюань. Китайская современная музыка – диалог Китая и Запада. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. 303 с.
8. Ли Яо Гуо. Современная китайская опера. Ганьсу: Издательство Ганьсу, 1998. 150 с.
9. Лу-Синь. Повести и рассказы / Сост.: Н. Федоренко. Художественная литература, 1971. 496 с.
10. Люй Пэн. История китайского искусства в ХХ веке. Пекин: Издательство «Пекинский университет». 2009. 陆鹏. 20世纪中国美术史. 北京: 北京大学出版社. 2009.
11. Семанов В. И. Эволюция китайского романа. Конец XVIII – начало ХХ в. Наука, 1970. 343 с.
12. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореф. дис. кандидата иск: 17.00.03. 2016. 29 с.
13. У Минмин. Композитор Ши Гуаннань: к постановке проблемы биографических исследований в китайском музыковедении. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2020. С. 69–75.
14. Фэн Сюэфэн. Литературный творческий путь Лу Синя (1881–1936). Чанша, 1980.
15. Хуан Инань. Публицистика Лу Синя, 1881–1936 гг.: дис. ... кандидат филологических наук: 10.01.10 – Журналистика. 2001. 163 с.
16. Цзин Лань. История китайской оперы 1920–2000 гг. Пекин: Издательство «Искусство Культуры», 2012. 524 с. 荆蓝. 中国歌剧史 1920–2000[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2012年. 524页.
17. Цзюань Сунь. Китайский музыкальный театр новой эпохи: основные тенденции развития современной оперы во 2-й половине ХХ ст. *Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств*. Минск, 2010, № 1. С. 62–67.
18. Цзюй Цихун. Китайская музыка в ХХ веке. Циндао: Издательство Циндао, 1992. 258 с.
19. Цянь Юань. Современная китайская опера. Шанхай: Шанхайское издательство, 2003. 452 с.
20. Чень Ин. Китайская опера ХХ – начала ХХІ века: к проблеме освоения европейского опыта: дис. ... канд. искусствоведения. 2015. 174 с.

21. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития: дис. кандидат искусствоведения. 2010. 149 с.
22. Чжу Линьцзи. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма: дис. ... кандидат наук: 17.00.02 – Музыкальное искусство. ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки». 2021. 219 с.
23. Эйдлин Л. З. О сюжетной прозе Лу Синя. *Лу Синь. Повести и рассказы*. Художественная литература, 1971. С. 1–28.
24. Minglu Gao. *Inside Out: New Chinese Art*. Publisher: [University of California Press; First Edition (November 15, 1998). 204 p.
25. Minglu Gao. *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Publisher: Timezone 8/The Buffalo Fine Arts Academy. 2005. 414 p.
26. Writer Lu Xun's short story 'Regret for the Past' to be staged as opera in May. *Global Times*. 23 Mar. 2018. URL: <https://www.pressreader.com/china/global-times/20180323/281840054207264> (дата звернения: 16.02.2023).

REFERENCES:

1. Van, Yuyhe (2002). *Kitayskaya novaya istoriya muzyiki* [Chinese New History of Music]. Pekin: Izdatelstvo narodnoy muzyiki, 2002. 377 s.
2. Vasilev, V. P. (2013). *Ocherk istorii kitayskoy literatury* [Essay on the history of Chinese literature]. Institut Konfutsiya v SPbGU, 2013. 334 s.
3. Day, Yuy (2017). *Elementy traditsionnoy kultury v novoy kitayskoy muzyike «perioda otkrytosti»* [Elements of traditional culture in the new Chinese music of the "opening period"]: dis. ... kand. iskusstvoved. 2017. 238 s.
4. Ien, Buruma (2019). *Put, kotoryim mog poyti Kitay* [The path that China could take]. URL: https://forbes.kz/life/observation/put_kotoryim_mog_poyti_kitay/ (date of access: 16.02.2023)
5. *Klassicheskaya kitayskaya opera «Skorb po umershim» byla postavlena v Bolshom teatre Futszyan 24 i 25 chisla* [The classical Chinese opera "Sorrow for the Dead" was staged at the Fujian Grand Theater on the 24th and 25th]. (2016) *中国经典歌剧《伤逝》24日、25日在福建大剧院上演* 2016-04-21 URL: https://www.sohu.com/a/70590554_148871 (date of access: 16.02.2023) [in Chinese].
6. Korobova, A. (2022). *Polemika o «literature shramov» i politika KNR v oblasti literatury v kontse 1970-h – sere-dine 1980-h godov* [The "literature of scars" polemics and the policy of the PRC in the field of literature in the late 1970s and mid-1980s]. *Zhurnal Shagi / Steps*. T. 8. № 4. 2022. S. 120–135
7. Li, Shiyuan (2004). *Kitayskaya sovremennaya muzyika – dialog Kitaya i Zapada* [Chinese contemporary music – a dialogue between China and the West]. Shanhay: Izdatelstvo Shanhaykoy konservatorii, 2004. 303 s. [in Chinese].
8. Li, Yao Guo (1998). *Sovremennaya kitayskaya opera* [Modern Chinese opera]. Gansu: Izdatelstvo Gansu, 1998. 150 s. [in Chinese].
9. Lu-Sin (1971). *Povesti i rasskazy* [Novels and stories] /Sost.: N. Fedorenko. *Hudozhestvennaya literatura*, 1971. 496 s.
10. Lyuy, Pen (2009). *Istoriya kitayskogo iskusstva v XX veke* [History of Chinese art in the XX century]. Pekin: Izdatelstvo «Pekinskiy universitet». 2009. 陆鹏. 20世纪中国美术史. 北京: 北京大学出版社. 2009. [in Chinese].
11. Semanov, V. I. (1970). *Evolyutsiya kitayskogo romana. Konets XVIII – nachalo XX v.* [The evolution of the Chinese novel. Late XVIII - early XX century]. Nauka, 1970. 343 s.
12. Sun, Lu (2016). *Kitayskaya narodnaya opera: k probleme stanovleniya i razvitiya zhanra* [Chinese folk opera: on the problem of the formation and development of the genre]: avtoref. dis. kandidata isk: 17.00.03. 2016. 29 s.
13. U, Minmin (2020). *Kompozitor Shi Guannan: k postanovke problemy biograficheskikh issledovaniy v kitayskom muzyikovedenii* [Composer Shi Guannan: to the formulation of the problem of biographical research in Chinese musicology]. *Aktualnyie problemy vysshego muzyikalnogo obrazovaniya*. 2020. S. 69–75
14. Fen, Syuefen (1980). *Literaturnyy tvorcheskiy put Lu Sinya (1881–1936)* [Literary career path of Lu Xun (1881–1936)]. Chansha, 1980 [in Chinese].
15. Huan, Inan (2001). *Publitsistika Lu Sinya, 1881–1936 gg.* [Journalism of Lu Xun, 1881–1936]: dis. ... kandidat filologicheskikh nauk: 10.01.10 – Zhurnalistika. 2001. 163 s.
16. Tszin, Lan (2012). *Istoriya kitayskoy opery 1920–2000 gg.* [History of Chinese Opera of 1920–2000]. Pekin: Izdatelstvo «Iskusstvo Kulturyi», 2012. 524 s. 荆蓝. *中国歌剧史 1920-2000*[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2012年. 524 页. [in Chinese].
17. Tszuyan, Sun (2010). *Kitayskiy muzyikalnyi teatr novoy epohi: osnovnyie tendentsii razvitiya sovremennoy opery vo 2-y polovine XX st.* [Chinese musical theater of a new era: the main trends in the development of modern opera

in the 2nd half of the XX century]. *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*. Minsk, 2010, № 1. S. 62–67.

18. Tszuy, Tsihun (1992). *Kitayskaya muzyka v XX veke* [Chinese music in the XX century]. Tsindao: Izdatelstvo Tsindao, 1992. 258 s. [in Chinese].

19. Tsyau, Yuan (2003). *Sovremennaya kitayskaya opera* [Modern Chinese opera]. Shanhai: Shanhayskoe izdatelstvo, 2003. 452 s. [in Chinese].

20. Chen, In (2015). *Kitayskaya opera HH – nachala XXI veka: k probleme osvoeniya evropeyskogo opyita* [Chinese opera of the XX – early XXI centuries: to the problem of mastering the European experience]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. 2015. 174 s.

21. Chzhan, Lichzhen (2010). *Sovremennaya kitayskaya opera: istoriya i perspektivy razvitiya* [Modern Chinese opera: history and development prospects]: dis. kandidat iskusstvovedeniya. 2010. 149 s.

22. Chzhu, Lintszi (2021). *Sovremennaya kitayskaya kamernaya opera kak otrazhenie kultury postmodernizma* [Contemporary Chinese chamber opera as a reflection of postmodern culture]: dis. ... kandidat nauk: 17.00.02 – Muzyikalnoe iskusstvo. FGBOU VO «Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki». 2021. 219 s.

23. Eydlin, L. Z. (1971). *O syuzhetnoy proze Lu Sinya* [About the plot prose of Lu Xun]. *Lu Sin. Povesti i rasskazy*. Hudozhestvennaya literatura, 1971. S. 1–28

24. Minglu, Gao (1998). *Inside Out: New Chinese Art*. Publisher: † University of California Press; First Edition (November 15, 1998). 204 p.

25. Minglu, Gao (2005). *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Publisher: Timezone 8/The Buffalo Fine Arts Academy. 2005. 414 p.

26. Writer Lu Xun's short story 'Regret for the Past' to be staged as opera in May. *Global Times*. 23 Mar. 2018. URL: <https://www.pressreader.com/china/global-times/20180323/281840054207264> (date of access: 16.02.2023).

УДК 792.57(477173)"20"(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-17>

Тамара ТЕСЛЕР

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри естрадного та народного співу, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0003-2076-2136

Бібліографічний опис статті: Теслер, Т. (2023). Мюзикл ХХІ століття: тенденції розвитку. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 122–128, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-17>

МЮЗИКЛ ХХІ СТОЛІТТЯ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Мета роботи є висвітлення тенденцій розвитку американського і українського мюзиклу в музичній культурі ХХІ століття. **Методологія** дослідження спирається на мистецтвознавчий та аналітичний методи. **Наукова новизна.** У статті розкрито тенденції розвитку мюзиклу як в Америці, так і в Україні. З'ясовано основні причини «відставання» українського мюзиклу в розвитку (порівняно з американським), охарактеризовано жанр мюзиклу, як найпопулярнішого продукту в світовій культурі ХХІ століття. Виокремлено назви американських та українських мюзиклів, які визначають жанрово-стильову ознаку цього жанру.

Висновки. Аналіз теоретичних та практичних аспектів розвитку мюзиклу в світі і безпосередньо в Україні, передбачає постійний процес оновлення цього жанру в сучасному мистецтві. Мюзикл, як масово-видовищний жанр націлений на постійний пошук нових засобів виразності. Це перш за все відображається в необмеженості тематичними, стилістичними та жанровими межами. Сучасний мюзикл пройшов тривалий шлях свого становлення та розвитку. Він продовжує цікавити музикантів, співаків і слухачів у всьому світі, незалежно від національності, соціального статусу тощо. Починаючи з 2000-х років мюзикл прагне бути в ніші масового шоу, його музичні теми виходять за межі театру або кінотеатру. Щоб постійно бути на піку своєї популярності, форма театрального мюзиклу трансформується в форму музичного фільму, розширюючи аудиторію глядача. Для подальшого розвитку і удосконаленню українського мюзиклу не вистачає національного репертуару, економічного підйому нашої країни, зростання матеріальних доходів глядацької аудиторії, яка безпосередньо впливає на динаміку прокату мюзиклу за законами шоу-бізнесу в рамках музичної індустрії. Важливо створити умови для прокату як вітчизняного мюзиклу, так і найкращих зразків світового мюзиклу. Глобалізаційні процеси сучасного світу сприяють розвитку і творчому зв'язку українського мюзиклу з іншими музичними традиціями. Це зумовлює подальший інтерес вітчизняних та зарубіжних музикознавців до цього жанру і становить актуальність дослідження тенденцій розвитку мюзиклу в ХХІ столітті, зокрема українського.

Ключові слова: український мюзикл, театральний жанр, традиції розвитку, вокальне мистецтво, шоу-індустрія.

Tamara TESLER

PhD in Art Studies, Senior Lecturer at the Department of Pop and Folk Singing, Faculty of Music Art, Kharkov State Academy of Culture, 4 Bursatsky uzviz, Kharkov, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0003-2076-2136

To cite this article: Tesler, T. (2023). Miuzykl XXI stolittia: tendentsii rozvytku [Musical of the 21st century: development tendencies]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 122–128, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-17>

MUSICAL OF THE 21ST CENTURY: DEVELOPMENT TENDENCIES

The purpose of the work is to highlight the tendencies in the development of American and Ukrainian musicals in the musical culture of the 21st century. The research **methodology** is based on art history and analytical methods. **Scientific novelty.** The article reveals the trends in the development of musicals both in America and in Ukraine. The main reasons for the "lag" of the Ukrainian musical in development (compared to the American one) have been clarified, the genre of the musical has been characterized as the most popular product in the world culture of the 21st century. The names of American and Ukrainian musicals, which determine the genre and style characteristic of this genre, have been singled out.

Conclusions. The analysis of theoretical and practical aspects of the development of musicals in the world and directly in Ukraine implies a constant process of updating this genre in modern art. The musical, as a mass-spectacle genre, is aimed at the constant search for new means of expression. This is primarily reflected in the unlimited thematic, stylistic

and genre boundaries. The modern musical has gone through a long way of its formation and development. It continues to interest musicians, singers and listeners all over the world, regardless of nationality, social status, etc. Since the 2000s, the musical has sought to be in the niche of a mass show, its musical themes go beyond the boundaries of theatre or cinema. In order to constantly be at the peak of its popularity, the form of a theatrical musical is transformed into the form of a musical film, thus expanding the audience of the viewer.

For the further development and improvement of the Ukrainian musical, there is not enough of a national repertoire, the economic rise of our country, the growth of the material income of the audience, which directly affects the dynamics of the rental of musicals according to the laws of show business within the music industry. It is important to create conditions for the rental of both domestic musicals and the best examples of world musicals. The globalization processes of the modern world contribute to the development and creative connection of the Ukrainian musical with other musical traditions. This determines the further interest of domestic and foreign musicologists in this genre and makes the study of tendencies in the development of musicals in the 21st century, in particular Ukrainian, relevant.

Key words: *Ukrainian musical, theatre genre, development traditions, vocal art, show industry.*

Актуальність проблеми дослідження.

XXI століття характеризується різноманіттям стилів і жанрів у музичному мистецтві. Кожного року виникають нові тенденції розвитку естрадно-джазового, естрадно-вокального виконавства. Давні музичні жанри і стилі не втрачають своєї актуальності завдяки введенню в свої форми популярних, оригінальних або інноваційних елементів. Такою синкретичною структурою в музиці є мюзикл, який сьогодні перебуває на піку своєї популярності, затребуваності та глядацького попиту.

Новий жанр мюзиклу не випадково з'явився в XX столітті. На той час світ переживав війни, економічні кризи, тектонічні соціальні потрясіння. Мюзикл – втілював надію, його енергетика була настільки сильною, що дійсно була здатна змінити настрої глядачів. Своєрідним каталізатором жанру став джаз. Саме джаз, як явище академізованого «третього пласту» (Конен, 1994) забезпечив необхідні майбутньому жанру нові ритми, гармонію, імпровізацію, музичний інструментарій та танцювальну лексику.

Впродовж тривалого часу мюзикл вважався жанром що не потребує всіляких зусиль для сприйняття. Таке відношення сформувалося ще біля витоків цього особливого жанру в США, де музично-театралізовані вистави створювалися на початку виключно для розважальної публіки. Однак на протязі цілого віку мюзикл поступово відірвався від позначки легкожанровості та помітно еволюціонував.

За останні 20 років з'явилося достатньо наукових досліджень, монографій, дисертацій у галузі музичного мистецтва, які вивчали жанр мюзиклу, його історію розвитку та перспективи. Незважаючи на розмаїття наукових праць дослідників мюзиклу, актуальність вивчення цього роду не згасає. Мюзикл, як і інші стилі

та напрямки естрадного мистецтва, не стоїть на місці, змінюючи свої форми, змістовність, структурність, елементи музичної мови тощо. Тому сьогодні виникає ціла низка питань пов'язаних з мюзиклом, жанром, до якого постійно звертаються і композитори, і виконавці, і науковці, і глядачі, який є найпопулярнішим музичним продуктом. Одним з таких питань дослідження – становлення і тенденції розвитку мюзиклу в Америці і в Україні на сучасному етапі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У сучасному музикознавстві, як вітчизняному, так і зарубіжному, питання пов'язані із мюзиклом, стали предметом дослідження починаючи з 80-х років минулого століття. Найбільшу увагу та інтерес до себе (науковців, композиторів, кінокритиків, журналістів) цей жанр привернув останні два десятиріччя. При цьому можна виділити декілька основних груп праць, що присвячуються цьому питанню.

На початку це були невеликі статті аналітичного або оглядового характеру в періодичних виданнях «Музика», «Естрада» (журнали, газети) таких авторів, як Асаркан О., Бедусенко С., Борисполец В., Вінниченко С., Мензелевський С. та інші.

На даний час вітчизняне музикознавство має вже в своєму арсеналі наукові статті, дисертації з приводу вивчення цього питання. Так дослідниця О. Верховенко в своїй дисертації (Верховенко, 2013) розглядає і вивчає переважно виконавський танцювальний аспект в межах жанру; С. Манько висвітлює історію мюзиклу та його місто в соціокультурному просторі України (Манько, 2012). Дослідниця І. Зайцева в своїх статтях розглядає мюзикл з точки зору комерційного музично-театрального продукту і виконавського втілення постанови (Зайцева, 2017).

В зарубіжному музикознавстві та соціології мюзикл як музичний жанр розглядався в контексті масової культури (Т. Адорно, В. Беньямін, Х. Ортега і Гассет). На початку феномен масової музики мав негативні висловлювання в свій бік. Згодом Т. Адорно змінив погляди і в своїй роботі «Філософія нової музики» вперше окреслив специфіку шлягеру, який мислиться представниками шоу-бізнесу як «новація», «нове слово» (Адорно, 2001). Це відображається у джазовій культурі і безпосередньо у мюзиклі. Тільки наприкінці ХХ століття з'явилися теорії в яких була врахована специфіка масової музики в контексті музичної системи взагалі (Г. Ганс, Дж. Ковелті).

Мета дослідження – на підставі аналізу теоретичної та практичної літератури охарактеризувати тенденції розвитку та **трансформації** американського і українського мюзиклу в ХХІ столітті й окреслити перспективи його подальшого розвитку.

Основний матеріал дослідження. Проблема масової культури і її музичної специфіки в музиці вперше виникає в 20-ті – 30-ті роки минулого століття. Одним з перших проблему масової культури в соціоаспекті поставив іспанський дослідник Х. Ортега-і-Гассет, тексти якого, «... відмічені видатними літературними достоїнствами, нав'язують читачам оцінне ставлення до масового як консервативного і “поганого”, що перешкоджає розвитку мистецтва» (Ортега-і-Гассет, 1991, с. 3–4).

Першу більш-менш повноцінну оцінку «легкої музики», яка розглядалася з соціологічних позицій, створив німецький дослідник Т. Адорно. Один з основоположників музичної соціології ХХ століття починає свою лекцію-статтю про легку музику наступними словами (нагадаємо, що цей текст був написаний в 30-тих роках минулого століття): «Поняття легкої музики здається само собою зрозумілим, але саме тому туманне і темне. <...>. Феномен цей стає тоді чимось раз і назавжди даним» (Адорно, 1999, с. 27).

Т. Адорно вперше комплексно підходить до питання про легку музику, відзначаючи, що протиставлення і взаємне розділення двох сфер музичного мистецтва – «високого» і «низького» – має давню історію, що триває з часів античності (там само). Витоки остаточного поділу легкої музики і серйозної музики він

бачить в кінці ХІХ століття, коли легка музика була можлива «... з дотриманням пристойності. А фаза її естетичного занепаду збігається з остаточною і безповоротною відмовою обох сфер одна від одної» (Адорно, 1999, с. 27).

Легка музика формувалася під впливом, з одного боку, таких жанрів масової культури, як оперета і ревію, з іншого боку – у зв'язку з технічним прогресом, який забезпечував необхідне для неї масове поширення тиражування (радіо, потім кіно). Центр у середовищі існування легкої музики поступово зміщується з Європи в Америку, де формується жанр мюзиклу. Якщо в опереті з її «доведеними до блиску» і упакованими в целофан «show» жанр музично-сценічного шоу йде, за висловами Т. Адорно, «лікоть в лікоть з публікою», то мюзикли «переносять на музичний театр технічну обов'язкову, об'єктивну форму кінофільму» (Адорно, 1999, с. 28). Також головною соціо-ознакою легкої музики є «ілюзія природності» (Адорно), на допомогу якої приходять найбільш «природні» музичні жанри побудово-прикладної властивості – пісня і танець, причому в їх нерозривній єдності.

На сьогоднішній день є багато вагомих передумов які докорінно змінюють погляди на мюзикл та сприймають його всерйоз. За останні два десятиріччя було створено багато мюзиклів: «Dancer in the Dark» (2000), «Moulin rouge» (2001), «Чикаго» (2002), «8 жінок» (2002), «Привид опери» (2004), «Демон-перукар» (2007), «Mamma Mia» (2008), «Дев'ять Nine» (2009), «Ла-ла- Ленд» (2016), «Моцарт», «Богемська рапсодія» (2018), «Зірка народилася» (2018), «Король Лев» (2019), «Рокетмен» (2019), «Випускний» (2020), «Аннетт» (2021) тощо.

Витоки мюзиклу лежать в основі бродвейського музично-розважального театру, який в перші роки ХХ століття переживав бурхливий період розквіту та співіснування різних легків жанрів – водевілей та бурлесків, театрів міністрелів та мюзик-холлів, фарсов та ревію. Мюзикл, який на той час почав формуватись увібравши в себе елементи кожного з вищезазначених жанрів, підходив на роль оригінального американського сценічного продукту. Достатньо оригінальну точку зору на походження американського мюзиклу висловлює В. Конен розглядаючи його як «... найбільш повноцінне

відгалуження американської легкожанрової естради» (Конен, 1994).

З моменту свого виникнення мюзикл завжди прагнув бути в ніші масового театралізованого шоу, який розраховував на публіку з широкою палітрою смаків та уподобань. Не можна не погодитися з висловлюванням критика О. Асаркана (у 80-ті роки іммігрував в Америку): «Мюзикл – це новий різновид драматичної вистави, що виникає з інтонацій і ритмів побутової (масової) музичної культури з її поєднанням традиційної пісенності та швидко перехідним новим захопленням» (Асаркан, 1975).

Саме ця боротьба за глядача і визначає правила існування жанру. Грають тільки професійні актори-універсали, які вміють співати, танцювати, виконувати драматичні ролі. Вокал повинен бути тільки живим, фонограма неприпустима. Для завоювання популярності музичні теми повинні звучати не тільки в стінах театру. Чим більше інтерпретацій, шлягерних інваріантів, тим більше буде аудиторія глядачів та слухачів. І дійсно, майже у всіх мюзиклах музичні вокальні теми так прописані і збудовані по формі, що можуть мати абсолютно своє самостійне концертне життя, наприклад *Nature boy*, *Lady Marmalade* («Мулен Руж»), *The naming of cats* («Кішки»), *All the jazz*, *Love is a crime* «Чикаго», *Shallow, I'll never love again* «Зірка народилася», *You haven't seen the last of me*, *Bound to you*, *Welcom to Burltsque* («Бурлеск») тощо.

Саме з прем'єри «Оклахома» в березні 1943 року починається історія мюзиклу як нового оригінального музично-сценічного жанру. Не дивлячись на те, що автори свою постанову назвали як музична комедія, критики та публіка сприйняли її цілковито новим жанром, де пов'язані музичне, драматичне, вокальне, хореографічне та пластичне мистецтва. Це стало початком нової ери музичного театру. Так само і зараз мюзикл є одним із складних музично-театральних жанрів, в якому в той чи іншій мірі знайшли своє відображення майже всі види сценічного мистецтва. Звідси такі характерні особливості як широкість жанрового діапазону – від драми до комедії, рівноправність музики, танців та розмовних діалогів.

Жанр мюзиклу може бути не тільки комедією, а й драмою – порушувати серйозні драматичні питання. Сюжетною основою мюзиклів

стали видатні твори класиків та сучасних авторів, з широким жанровим діапазоном проблематики – В. Гюго, Діккенса, Ф. Достоевського, Є. Євтушенка, М. Сервантеса, В. Шекспіра, Б. Шоу, С. Шолом-Алейхема та багатьох інших, так званий стиль *кросове* (Бутмен, 2010). Характерною рисою також є і відкритість до найрізноманітніших стилістичних явищ і музичних напрямів. Сучасний мюзикл містить в собі і джаз, і рок, і диско і навіть поп-музику. Однак бродвейський мюзикл перш за все асоціюється з біг-бендом, свінговим ритмом, сучасними танцями та масовими вокально-хореографічними сценами. Яскравими прикладами є мюзикли «Кабаре» і «Чикаго» Джона Кандера, «Бурлеск» режисера Стіва Ентіна тощо.

Треба зазначити і той факт, що багато мюзиклів мають постанови не тільки в театрі, а і знімаються у форматі музичного фільму. Історик кіно С. Мензелевський в своїй статті позначає, що «... з історичної точки зору кіномюзикл – це продукт американської масової культури і звукового голлівудського кіно, зокрема» (Мензелевський, 2019). Стосовно структурної лінії – мюзикл є комбінацією сюжетних перипетій, а взагалі, видовищних музичних, пісенних та танцювальних номерів. На думку дослідниці А. Комлікової відмінності жанру мюзиклу від інших криються у «... багатогранності та всеохоплюваності слова мюзикл» (Комлікова, 2016). Дуже часто, особливо, в публіцистичних виданнях його використовують у широкому значенні, маючи на увазі, за поясненням дослідниці, – «... будь-яку сучасну музичну виставу» (там само).

На відміну від класичного кіно, мюзикл має свою сюжетну організацію. Мотивовані дієства, багатогранні характери головних героїв змінюються серією видовищних естрадних номерів. Автор лібрето до рок-опери «Біла ворона» Ю. Рибчинський наголошує, що «... в мюзиклі музичні номери ніби злиті, будуючи об'єднаними спільним малюнком» (Рибчинський, 1993). Це ставить мюзикл в один ряд з розважальними жанрами. В ньому головні герої та інші персонажі раптово починають співати про свої почуття або танцювати. Це і є конкретне жанрове кіно з властивою йому логікою і візуальною організацією глядача. Основою сюжету кіно-мюзиклу частіше є постановка мюзиклу театрального.

XXI століття для мюзиклів можна вважати цілком успішним починаючи з «Мулен Руж», «8 жінок» (2001), потім «Чикаго» (2002), «Мамма Міа» (2008), «Величний шрумен» (2017), «Богемська рапсодія» (2018) і наостанок «Тік-Так Бум» (2021). Як правило, перед Новим роком виходить один мюзикл, до речі цю традицію запозичив і наш український кінематограф. Цей жанр став чимось більшим: мюзикли показують на відкриття кінофестивалів, після *Broadway theater* їх адаптують в музичні фільми, створюють рімейки (так, наприклад в 2021 році вийшов довгоочікуваний рімейк «Вестсайдська історія» від Стівена Спілберга).

Український мюзикл та українські майданчики, на яких проходять вистави, мають свій власний шлях проб і помилок. Не дивлячись на те, що свого часу продюсери Бродвея та Вест-Енда вивели в бренд цей жанр та довели його до блискучої феєрії, український мюзикл має свої ознаки. Є помилкова думка продюсерів та режисерів, якщо вмієш співати – співай, вмієш танцювати – танцюй. І більшість театрів, що столичні, що регіональні, так собі й уявляють. Однак, певну історію успіху мюзикл в країні має, як з точки зору музичного матеріалу так і самої режисерської постанови.

Український автор інтернет-проекту «Театральна рибалка» С. Винниченко у своїй статті «Бум мюзиклів в Україні. Які вистави варто побачити» зазначає, що «... справжнім екскурсом у мюзикло-сторію можна розглядати постановку “XX століття. Найкраще”, яку презентували влітку 2020 року у Харківському театрі “БаЗа” (режисер Володимир Какурін). Робота увібрала в себе 30 суперхітів з історії жанру, сплетена за допомоги безпосередніх оповідей музикального Оле-Лукойє у виконанні Ігоря Галенка. Сама ж вистава на дві дії – це музичний каскад з 11 непересічних голосів, акомпанемент естрадного оркестру театру, світлове та музичне шоу на сцені Палацу студентів Національного юридичного університету ім. Ярослава Мудрого» (Винниченко, 2021).

Найбільш широкий вибір мюзиклів відбувається, традиційно, на сцені Київського театру оперети. За словами С. Винниченка, «...сам насолодився та щиро раджу “Сімейку Адамсів” у постановці режисера з Литви Кестутіса Стасіса Якштаса. Канонічний сюжет у жвавому та динамічному виконанні – глядачі досить

швидко якщо не підспівують “інфернальний” родині, то щонайменше підклацують пальцями в такт лейтмотиву» (Винниченко, 2021). Також автор статті називає такі мюзикли, як «Доріан Грей» у постановці Вадима Прокопенка, «Біла ворона» (вірші Ю. Рибчинського, музика Г. Татаренка, режисер М. Голенко), «Амадеус» – пушкінська історія «Моцарта і Сальєрі» (режисер М. Голенко), «Шинель» (постановка А. Білуса), «Гоголь» – у форматі рок-опери, в основу лягла п'єса М. Кропивницького, створена за мотивами повісті «Вій» (режисер Є. Курман, 2020) тощо.

Розквіт мюзиклу в Україні припадає на початок XXI століття. Для українських глядачів були представлені мюзикли «Снігова королева» (2003 р.), «Сорочинський ярмарок» (2004 р.), «Алі-баба і 40 розбійників» (2005 р.), «Червона шапочка» (2008 р.), «Як козаки ...» (2009 р.), «Новорічні Свати» (2010 р.), «Дуже новорічне кіно, або Ніч у музеї» (2007 р.), «За двома зайцями» (2003 р.), «Новорічні пісні Прекрасної няньки» (2008 р.). Справедливо зазначити, що заявлені як суто українські проекти не обійшлися без російських виконавців – запрошених (зазвичай) на головні ролі (Бойко, 2017). Лише в одному із перелічених мюзиклів «Дуже новорічне кіно, або Ніч у музеї» акторська труппа складається майже з українських різножанрових артистів: Верка Сердючка, група «НеАнгели», В. Зеленський, Н. Могилевська, О. Пономарьов, В. Гришко.

Події, які почалися в Україні з 2014 року і на даний 2023 рік вплинули на постанови і виробництво мюзиклів. Але на зважаючи на трагічні обставини та спрямованість цього жанру на суспільний попит, стає запорукою вдалої сценічної долі вітчизняних проектів. Зусиллями українських продюсерів, співаків та акторів відбулися вистави «Аліса у задзеркаллі на льоду», «Різдвяне 3D-шоу “Вартові мрій”», новорічне шоу «Опера на льоду», «Новорічні пригоди Сніговика», казкове новорічне шоу «Neverland» (2017–2018 рр).

Виклики сьогодення спонукають українських авторів відроджувати національні традиції, звертатися до сюжетів з нашої історії, писати свої твори рідною мовою, використовувати пласти українського музичного фольклору та українську інтонаційну лексику, підвищувати соціальний попит сучасного гля-

дача. В майбутньому це буде сприяти подальшому розвитку й удосконаленню вітчизняного жанру мюзиклу і взагалі музичній культурі України.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Стилiстичні особливості мюзиклу досить є предметом комплексного музикознавчого дослідження не зважаючи на значну кількість наукових статей, публікацій в журналах, рецензій тощо. Його популярність із року в рік спонукає композиторів звертатись до цього жанру. Отже перспективи подальшого дослідження однозначні, тому що театральнокінематографічна колекція мюзиклів постійно поповнюється і претендує на її вивчення.

Мюзикл легітимував свою цінність як жанр і затвердив свій статус у вже існуючій масовій культурі та мистецтві, де раніше укоренив свою традицію в різних формах популярних розваг.

Протягом всієї історії жанру особливе значення для його існування та розповсюдження є шоу-бізнес і технічні новачі (наприклад мікрофон, акустична апаратура тощо). Однією з ознак мюзиклу стає зміст літературного тексту, який впливає на характер музичних номерів, хореографії, музичного аранжування.

Стрімке розповсюдження мюзиклу в західній культурі кінця ХХ–ХХІ століття вплинуло на розвиток українського мюзиклу, який нагадує більш драматичну виставу з достатньою вагою музичного матеріалу, вокальних номерів, музичного супроводу тощо.

Орієнтація на розважальність, професіоналізм акторської гри, яскравість музичних номерів та хореографії, сюжетність лірико-драматичних ліній, залишається основним критерієм мюзиклу, як видовищного жанру «бродвейської системи» вбудованого в шоу-бізнес.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Адорно Т. В. Легкая музыка / Теодор В. Адорно // Избранное: соціологія музики / Теодорно В. Адорно. – 1999. – С. 27–41.
2. Адорно Т. В. Философия новой музыки / Теодор В. Адорно; [пер. с нем. Б. Скуратова]. – Логос, 2001. – 343 с.
3. Асаркан А. «О мюзикле». Режим доступу: <https://stengazeta.net/?p=10003271/>
4. Бойко О. До питання дослідження мюзиклу. Режим доступу: [<https://www.culturology.academy> > KD12_Boiko].
5. Бутман И. «О кроссовере». Режим доступу: URL: <http://obsessed-wsound.livejournal.com/10561.html>. Верховенко О. А. Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ–ХХІ століття: автореф. дис. кандидата мистецтвознавства / О. А. Верховенко; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 2013. – с. 16.
6. Верховенко О. А. Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ–ХХІ століття: автореф. дис. кандидата мистецтвознавства / О. А. Верховенко; Київ. нац. ун-т культури і мистец. К., 2013. С. 16.
7. Вінниченко С. «Для Gazeta.ua» Режим доступу: <https://gazeta.ua/ru/blog/56247/bum-myuzikliv-v-ukrayini-aki-vistavi-varto-pobachiti/>. – Назва з екрану.
8. Зайцева І. Є. Мюзикл і рок-опера як поліфункціональні мистецькі жанри // *Молодий вчений*: зб. наук. пр. Київ: Київськ. нац. унів. культури і мистецтв, 2017. С. 543–548.
9. Комлікова А. В. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 // НМАУ ім. Чайковського. – Київ, 2016.
10. Конен В. Д. Третий пласт: новые масс. жанры в музыке ХХ в. / В. Д. Конен – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
11. Манько С.Б. Мюзикли і рок-опери в українському соціокультурному просторі / С. Б. Манько // *Культура України*: Зб. наук. праць за ред. В. М. Шейко /Харківська держ. акад. культури. – Харків, 2012. – Вип. 39. – С. 268–276.
12. Мензелевський С. «Спеціально для УП. Жизнь». – Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/columns/2019/03/17/236071/>. – Назва з екрану.
13. Ортега- и Гассет Х. ”Дегуманизация искусства” и другие работы : сборник : пер. С исп. / Хосе Ортега и Гассет. – М. : Радуга, 1991. – 639 с. – (Антология литературно-эстетической мысли).
14. Рибчинський Ю. Рок-опера: молодша сестра мюзиклу // *Музика*. – 1993. – №5. – С. 26–27.

REFERENCES:

1. Adorno, T.V. (1999). Light music [Light music]. Selected: sociology of music. St. Petersburg:
2. Adorno, T. V. (2001). Philosophy of new music [Philosophy of new music]. (B. Skuratova, Trans). Logos
3. Asarkan, A. «About the musical» [Asarkan, A. «About the musical»]. (n.d.). stengazeta.net. Retrieved from <https://stengazeta.net/?p=10003271/>

4. Boyko, O. «To the question of musical research» [Boyko, O. «To the question of musical research»]. (n.d.). cultur-ology.academy. Retrieved from <https://www.culturology.academy> > KD12_Boiko/ [in Ukrainian].
5. Butman, I. «About the crossover». [Butman, I. «About the crossover».] (n.d.). obsessed-wsound.livejournal.com. Retrieved from <http://obsessed-wsound.livejournal.com/10561.html/>
6. Verkhovenko, O. A. (2013). The dance component of the musical of the second half of the 20th – 21st centuries [The dance component of the musical of the second half of the 20th – 21st centuries]. Candidate of art history. Kyiv: KyivNUCA [in Ukrainian].
7. Vinnychenko, S. For Gazeta.ua [Vinnychenko, S. For Gazeta.ua]. (n.d.) gazeta.ua.ru.blog Retrieved from <https://gazeta.ua/ru/blog/56247/bum-myuzikliv-v-ukrayini-aki-vistavi-var-to-pobachiti/> [in Ukrainian].
8. Zaitseva, I. Ye. (2017). Musical and rock opera as multifunctional artistic genres [Musical and rock opera as multifunctional artistic genres]. Young scientist: coll. of scientific articles (pp. 543–548). Kyiv: KyivNUCA [in Ukrainian].
9. Komlikova, A. V. Ukrainian rock opera: traditions and aspects of development [Ukrainian rock opera: traditions and aspects of development]. Candidate of art history. Kyiv: KyivNMAU named after I.P. Tchaikovsky [in Ukrainian].
10. Konen, V. D. (1994). The third layer: new mass genres in music of the 20th century [The third layer: new mass genres in music of the 20th century]. Music
11. Manko, S.B. (2012). Musicals and rock operas in the Ukrainian socio-cultural space [Musicals and rock operas in the Ukrainian socio-cultural space] B. M. Sheyko (Eds.), Culture of Ukraine: Collection of scientific works edited by (Issue 39), (pp. 268–276). Kharkiv: KharSAC [in Ukrainian].
12. Menzelevsky, S. Specially for UP. Life [Menzelevsky, S. Specially for UP. Life]. (n.d.) life.pravda.com.ua.columns Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/columns/2019/03/17/236071/> [in Ukrainian].
13. Ortega- y Gasset, H. (1991). "Dehumanization of art" and other works ["Dehumanization of art" and other works]. translated (from Spanish, Trans). Raduga (Anthology of literary and aesthetic thinking)
14. Rybchynsky, Yu. (1993). Rock opera: the younger sister of the musical [Rock opera: the younger sister of the musical]. Music – Music, 5, 26–27 [in Ukrainian].

УДК 78:37.016]:004.9

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-18>

Василь ШКОБА

заслужений працівник освіти України, завідувач відділення музичного мистецтва та фізичної культури, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, просп. Волі, 36, м. Луцьк, Україна, 43010

ORCID: 0000-0003-0441-2363

Олександр ГОЛОЩУК

викладач кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-2564-4297

Бібліографічний опис статті: Шкоба, В., Голощук, О. (2023). Сучасні музичні технології: безперервна освіта як передумова майстерності фахівця. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 129–138, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-18>

СУЧАСНІ МУЗИЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ: БЕЗПЕРЕРВНА ОСВІТА ЯК ПЕРЕДУМОВА МАЙСТЕРНОСТІ ФАХІВЦЯ

У статті розглянуто проблематику необхідності забезпечення безперервності освіти фахівця у галузі музичного мистецтва в умовах зростаючої інтеграції інформаційних технологій у музичне мистецтво. На основі аналізу новітніх тенденцій у створенні музичних творів, зокрема, впровадження технологій штучного інтелекту та машинного навчання у творчий процес, наголошується на проблемі стрімкого застаріння знань.

Метою дослідження є аналіз сучасних тенденцій у музичному мистецтві у світлі нових інформаційних технологій та виклики, які ці тенденції несуть для системи музичної освіти у контексті стрімкого застаріння знань та необхідності забезпечення безперервності освіти для забезпечення компетентності та майстерності музичного фахівця.

Методологічну основу дослідження визначають принципи діалектики (єдності історичного та логічного, взаємозв'язку якісних та кількісних характеристик, єдності аналізу та синтезу, змісту та форми, сутності та явища), вчення про реальність, безперервність руху та розвитку, єдності та зв'язку, взаємозалежності та цілісності в системі «технологія – освіта – суспільство».

Новизна дослідження полягає у проектуванні теорії старіння знань до соціогуманітарної сфери – в даному випадку до музичного мистецтва. Вперше в академічній друкованій статті в українському виданні розглянуто найбільш новітні технології створення музичних творів та імплікацію цього явища для сучасної музичної освіти та запропоновано концептуальні шляхи вдосконалення системи безперервного музичного навчання в такому ландшафті.

Зроблено висновок про необхідність розгляду безперервної музичної освіти з позиції системного підходу. При цьому, інформаційно-методичне забезпечення системи безперервної музичної освіти має формуватися на основі прогресивних освітніх технологій з урахуванням специфіки навчання на кожному етапі системи безперервної музичної освіти.

Ключові слова: сучасні музичні технології, музична освіта, безперервна освіта, старіння знань, музична інформатика.

Vasyl SHKOBA

Honored Worker of Education of Ukraine, Head of the Department of Musical Art and Physical Culture, Communal Institution of Higher Education “Lutsk Pedagogical College” of the Volyn Regional Council, 36 Voli Ave., Lutsk, Ukraine, 43010

ORCID: 0000-0003-0441-2363

Oleksandr HOLOSHCHUK

Lecturer at the Department of Musical Art, Faculty of Culture and Arts, Volyn National University named after Lesya Ukrainka, 13 Voli Ave., Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-2564-4297

To cite this article: Shkoba, V., Holoshchuk, O. (2023). Suchasni muzychni tekhnolohii: bezperervna osvita yak peredumova maisternosti fakhivtsia [Modern music technologies: continuous education as a prerequisite for professional skills]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 129–138, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-18>

MODERN MUSIC TECHNOLOGIES: CONTINUOUS EDUCATION AS A PREREQUISITE FOR PROFESSIONAL SKILLS

The article deals with the problems of the need to ensure the continuity of education of a specialist in the field of musical art in the context of the increasing integration of information technology into the art of music. Based on the analysis of the latest trends in the creation of musical works, in particular, the introduction of artificial intelligence and machine learning technologies in the creative process, the problem of the rapid obsolescence of knowledge is emphasized.

The aim of the study is to analyze current trends in the art of music in the light of new information technologies and the challenges that these trends bring to the system of music education in the context of the rapid obsolescence of knowledge and the need to enable continuity of education to ensure the competence and skill of a music specialist.

The methodological basis of the study is determined by the principles of dialectics (the unity of historical and logical, the relationship of qualitative and quantitative characteristics, the unity of analysis and synthesis, content and form, essence and phenomenon), the doctrine of reality, the continuity of movement and development, unity and connection, interdependence and integrity in the system “technology – education – society”.

The novelty of the study lies in the application of the theory of knowledge obsolescence to the socio-humanitarian sphere – in this case, to the art of music. For the first time, in an academic printed article in a Ukrainian edition, the most recent technologies of creating musical works and the implication of this phenomenon for modern music education were considered and conceptual ways of improving the system of continuous musical education in such a landscape are proposed.

It is concluded that it is necessary to consider lifelong music education from the standpoint of a systematic approach. At the same time, the informational and methodological support of the system of continuous musical education should be formed on the basis of progressive educational technologies, taking into account the specifics of learning at each stage of the system of continuous musical education.

Key words: modern music technologies, music education, continuous education, aging of knowledge, music informatics.

Актуальність проблеми. Інформатика та інформаційні технології сьогодні зачіпають різні галузі, зокрема музичну творчість та педагогіку. Як функціонують інформаційні технології у звуковому (і, в цілому, семантичному) просторі музики – це питання стало предметом уваги музикантів-педагогів та представників інших спеціальностей у зв'язку з формуванням нових творчих перспектив музичної діяльності, адже пізнання таємниць звукотворення, звукотворчості, багатства тембрового та акустичного впливу музики дає додатковий стимул до художнього новаторства. На рубежі ХХ та ХХІ століть у музичній творчості та педагогіці з'явився новий напрямок, зумовлений швидким розвитком індустрії електронних музичних інструментів: від найпростіших синтезаторів до потужних музичних комп'ютерів. У сучасному електронному музичному інструментарії найповніше і досконало втілилися століттями накопичені інформаційні технології музики та мистецтва музикування (Воєвідко, 2021: 208-244). Тому нова міждисциплінарна сфера професійної діяльності, пов'язана зі створенням та застосуванням спеціалізованих музичних програмно-

апаратних засобів – музично-комп'ютерних технологій (МКТ) – потребує знань та умінь як у музичній галузі, так і в галузі інформатики. Істотна відмінність сучасного користувача музичним звукотехнічним та комп'ютерним обладнанням від діяльності академічного музиканта-виконавця полягає у новому підході до творчого процесу, оскільки, щоб створити звуковий образ того чи іншого інструменту, йому необхідні точні, а не інтуїтивні знання про вживання того чи іншого прийому у музичному контексті, оскільки музика у комп'ютерних технологіях програмується.

Комп'ютерні програми також використовуються у навчанні гри на інструментах, у розвитку музичного слуху, у проведенні прослуховування музичних творів, у підборі мелодій, в аранжуванні, імпровізації, наборі та редагуванні нотного тексту. Комп'ютерні програми дозволяють визначати діапазон інструменту, швидкість виконавця в пасажах, виконання штрихів і динамічних відтінків, артикуляцію і т.п. Крім того, комп'ютер дозволяє розучувати п'єси з оркестром. Він також може виступати як тренажер з диригування

(з використанням телеапаратури). В багатьох навчальних закладах світу музикантам викладаються елементи МКТ: Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM) та Centre d'Etudes Mathématiques et Automatique Musicales (CEMAMu) у Парижі; Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA) Стенфордського університету; San Diego Supercomputer Center (SDSC) Каліфорнійського університету. У той же час нова ера сучасних технологій, які прийшли в мистецтво та музику зокрема, створила унікальну ситуацію для творця, який знаходився за межами встановленого академічного простору (Quan, 2019: 38-44). Нові технології дозволили тим, кого раніше називали аматорами, підійти ближче до креативного процесу та передавати свої ідеї слухачеві на адекватно високому рівні. Раніше проблема відсутності навичок володіння класичними прийомами створення музики та її відтворення стояла дуже гостро та обмежувала можливості створення власних начерків та повноцінних творів. Практика показує, що якщо підійти до технологічних процесів та інновацій творчо, можна дати початок абсолютно новим музичним стилям та напрямкам. У такому середовищі очевидна необхідність безперервності музичної освіти.

Важливою складовою системи музичної освіти є безперервність, здатна вирішувати завдання, зумовлені як загальними тенденціями розвитку людської цивілізації, так і потребами розвитку держави й суспільства. Безперервність розглядається як фундаментальний принцип сучасної освіти, на якому вона має бути заснована, щоб задовольнити інтереси суспільства та сприяти покращенню якості життя людей. У моделях безперервної освіти зазвичай наголошується на можливості продовження освіти на всіх етапах життєдіяльності людини. Інформатизація суспільного життя, формування нових економічних механізмів, впровадження сучасних педагогічних технологій, діючи у тісному взаємозв'язку, визначили можливість практичної реалізації ідей та концепцій становлення нової музичної освітньої системи. Не випадково останніми роками зростає кількість робіт у цій галузі, досліджується ряд аспектів, пов'язаних зі структуризацією навчальних закладів, фундаменталізацією освітніх програм, переглядом Державного

освітнього стандарту, невідповідністю змісту освіти у сфері культури та мистецтва сучасному етапу розвитку культури та мистецтва, інтеграцією навчального закладу, процесу, гуманізацією та гуманітаризацією освіти, умов для повного розвитку здібностей людини протягом усього життя.

У моделях безперервної освіти зазвичай наголошується на можливості продовження освіти на всіх етапах життєдіяльності людини. Ідеї та концепції безперервного навчання розглядаються як такі, що задають стратегічну лінію, реалізація якої – це повільний, довгостроковий процес, що вимагає істотних змін у базовій, середній та вищій освіті, створення умов для навчання дорослих, тобто кардинальних змін усієї сфери освіти.

Кожен етап освітнього процесу у системі безперервного навчання відрізняється своїм змістом, методами та формами організації освітнього процесу. Характерною відмінністю рівнів освіти є неможливість переходу людини через щабель, етап, що є важливим моментом розробки педагогічної бази у системі безперервного навчання. Кожен рівень – цілісний та завершений етап освіти, і всередині кожного етапу є горизонтальні, а між ними – вертикальні зв'язки.

Основними перевагами системи безперервного навчання є:

- реалізація нової парадигми освіти, що полягає в фундаментальності, цілісності та спрямованості на особистість учня;
- значна диверсифікація та реагування на кон'юнктуру ринку інтелектуальної праці;
- підвищення освіченості випускників, підготовлених до «освіти через життя» на відміну «освіти протягом усього життя»;
- свобода вибору «траєкторії навчання» та відсутність тупикової освітньої ситуації;
- можливість ефективної інтеграції із середніми загальноосвітніми та середніми спеціальними навчальними закладами;
- стимулювання значної диференціації середньої освіти;
- широкі можливості для післядипломної освіти;
- можливість інтеграції у світову освітню систему.

Проблема наступності етапів у системі безперервного музичного навчання є одним із

найгостріших у сучасній концепції безперервної освіти.

Не можна не відзначити, що процеси змістовної та структурної перебудови освітньої системи в цілому, і як складової її частини – підготовка фахівців культури та мистецтва, відбуваються, як правило, стихійно, розрізнено, шляхом волонтаристських експериментів, поза опорою на міцну теоретичну та методичну основу, що значною мірою знижує результативність змін. І сьогодні особливо гостро постає об'єктивна необхідність у формуванні нової освітньої парадигми, яка потребує розстановки сучасних акцентів в освітній політиці, чітко орієнтованих на суспільно визнані цінності та актуальні проблеми у сфері освіти.

Одним з головних недоліків системи музичної освіти, що існувала раніше, є ізольоване один від одного існування структурних елементів і дублювання навчального матеріалу. Незважаючи, здавалося б, на всю вибудованість та впорядкованість у сфері музичної освіти: дитячі музичні школи, дитячі школи мистецтв – музичні училища, училища мистецтв – консерваторії, інститути мистецтв тощо – всі ці підрозділи існували фактично самостійно, замкнуто, не маючи між собою взаємності, що виражалося в менш ретельному підборі кадрів під час переходу з одного щаблі в іншу; все вирішували результати вступних іспитів, які завжди відображали об'єктивну картину дійсності. Відсутність єдиних програмних вимог і контактів між структурними підрозділами створювало ситуацію повтору навчального матеріалу, тобто дублювання одного й того ж на різних рівнях системи.

Таким чином, ми приходимо до висновку про те, що система безперервної музичної освіти потребує вдосконалення та нового концептуального підходу до організації її діяльності.

З одного боку, сучасний стан системи безперервної музичної освіти характеризується прагненням задоволення соціального замовлення в нових соціально-економічних умовах, що проявляється у використанні окремих технологій, методів, прийомів навчання, з іншого боку, в педагогіці слабо розроблені питання, пов'язані з науково-педагогічним та методичним забезпеченням системи безперервної музичної освіти та самою концепцією цієї освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Більшість авторів (Т.Є. Мангер, В.Л. Власенко,

О. Калюжна, В.М. Лабунець, Н.М. Мурована, Н. Соболев та інші) зазначають, що на сучасному етапі розвитку нашого суспільства та системи безперервного музичного навчання неухильно зростає потреба у компетентній особистості з творчим складом розуму, здатної знаходити нові шляхи та методи. Фахівець у системі безперервного музичного навчання – це людина з широкими загальними та спеціальними знаннями, здатна швидко реагувати на зміни в техніці та науці, що відповідають вимогам нових технологій, які неминуче впроваджуватимуться; їй потрібні базові знання, проблемне, аналітичне мислення, соціально-психологічна компетентність, інтелектуальна культура.

Завдання системи безперервного музичного навчання бачаться у забезпеченні оптимальних умов виховання гнучкого та багатогранного наукового мислення, різних способів сприйняття дійсності, створенні внутрішньої потреби у саморозвитку та самоосвіті протягом усього життя людини (Smilde, 2012). Як фундаментальна основа системи безперервного музичного навчання проголошується створення такої системи та структури освіти, пріоритетом яких є не прагматичні, вузькоспеціалізовані знання, а методологічно важливі, довгоживучі та інваріантні знання, що сприяють цілісному сприйняттю наукової картини навколишнього світу, інтелектуальному розквіту особистості та соціально-економічні та технологічні умови що змінюються (Маруфенко, 2013: 53-62).

Даний підхід дозволяє визначити центральну ідею безперервного музичного навчання як категорію постійного розвитку людини як суб'єкту діяльності та спілкування протягом усього життя. Метою безперервного музичного навчання виступає розвиток особистості, а саме безперервне музичне навчання сприймається як механізм розширеного духовного виробництва, яке постає для особистості цілісним комплексом засобів і процесів її самореалізації, що сприяє задоволенню пізнавальних та духовних потреб та запитів, розкриттю та розвитку музичних задатків та здібностей.

У той же час, як слушно зазначають дослідники (Л.М. Воевідко, К.В. Завалко, Т.І. Сідлецька, І.О. Полевиков, В.О. Рожок), аналіз діяльності системи безперервного музичного навчання показав, що, незважаючи на

властиві їй позитивні сторони, вона є недосконалою і розкриває низку проблем у структурі та змісті даної системи. Науково-теоретичний і практичний аналіз системи безперервного музичного навчання, що функціонує в даний час, в сучасних умовах показав, що вона є сумативною, для неї не властиві наявність єдиної мети функціонування, повноти набору елементів, рівномірності розподілу навантаження на елементи системи та скоординованості їх функціонування, наявність єдиного колективу і т. д. Сукупність цих проблем говорить про її недосконалість і вимагає переходу даної педагогічної системи на більш високий якісний рівень, що, проте, неможливо без безперервного технологічного оновлення навчального процесу та програм навчання, відповідно до розвитку нових та інноваційних технологій у музичному мистецтві.

Мета дослідження. Метою дослідження є аналіз сучасних тенденцій у музичному мистецтві у світлі нових інформаційних технологій та виклики, які ці тенденції несуть для системи музичної освіти у контексті стрімкого застаріння знань та необхідності досягнення безперервності освіти для забезпечення компетентності та майстерності музичного фахівця.

Виклад основного матеріалу дослідження. Логічним першим кроком для програми досліджень музичної освіти протягом життя може бути встановлення контексту або структури для сприяння конгруентності між пов'язаними напрямками дослідження. Одна з можливостей полягає в тому, щоб концептуалізувати музичну освіту у термінах безперервного навчання протягом життя, а не продовжувати розглядати навчання музики для дорослих як допоміжний аспект місії школи та університету. Такий підхід буде відповідати новим світовим пріоритетам освіти протягом життя. Це також визнає, що, якщо співтовариство не сприйматиме музичну освіту як важливу для життя поза стінами школи, музика може відводитися на другорядну роль в освіті в майбутньому. Невелика кількість досліджень намагалася подивитись на вивчення музики у контексті розвитку дорослих, використовуючи перехресні дослідження для оцінки вікових змін. Гіббонс (1982; 1983) не виявив зниження музичних здібностей після 65 років. Майєрс (1988)

виявив, що у молодших, середніх та старших групах дорослих досягнення на уроках музичних навичок не показали істотних відмінностей. Проте самосприйняття музичних досягнень може залежати від стереотипного самосприйняття старіння. Маючи можливість покращити фундаментальні музичні навички, як молоді, так і старші дорослі можуть продемонструвати підвищення музичної самоефективності (Sobol, 2019). Зрозуміло, що для встановлення характеру взаємозв'язків між розвитком життєвого циклу, характеристиками дорослих як учнів та принципами навчання музиці потрібне багато додаткових досліджень. Невідомо, як такі фактори, як інтелект, життєвий досвід, освітній рівень і музичне походження, можуть впливати на сприйняття та розуміння музики серед дорослих, або як невербальне вираження та творчі здібності можуть бути пов'язані з особливостями розвитку у різному віку. Такі знання можуть сприяти ширшому розумінню того, як люди старіють «успішно», а також ролі навчання музиці та творчості як компонентів неперервної життєздатності.

Пов'язаною сферою дослідження є мотивація та успіх у ситуаціях навчання музиці. Як група, дорослі учні представляють різний вік, інтереси, досвід і здібності. Вони можуть здобувати музичну освіту для професійного розвитку, через дозвілля чи рекреаційні інтереси, тому що музика пропонує соціальні вигоди, або через естетичні потреби та інтереси (Patteson, 2015). Польові дослідження необхідні для підтримки розвитку програми та навчання, яке об'єднує цілі та очікування дорослих із спеціальними методами для сприяння задоволенню учнів.

Між тим, сьогодні, інформаційно-методичне забезпечення системи безперервної музичної освіти передбачає насамперед створення єдиного інформаційного простору, забезпечення освітніх закладів інформаційними технологіями та навчально-методичними матеріалами та комплексами, що відповідають багаторівневій системі знань. Інформаційно-методичне забезпечення системи безперервної музичної освіти має формуватися на основі прогресивних освітніх технологій з урахуванням специфіки навчання на кожному етапі системи безперервної музичної освіти. Інформаційно-методичне

середовище має включати засоби та технології збору, накопичення, передачі, обробки та розподілу освітньої інформації. Завданнями інформаційно-методичного забезпечення, на нашу думку, є:

- виявлення та розвиток здібностей студентів до творчої ініціативи;
- створення умов для самостійного отримання знань та їх якісного засвоєння;
- забезпечення автоматизації обробки результатів навчання та управління навчальним процесом;
- розширення та поглиблення досліджуваної предметної області за рахунок можливості моделювання процесів та явищ;
- організація експериментально-дослідницької діяльності студентів;
- розширення сфери самостійної діяльності, варіативності видів навчальної діяльності;
- використання програмного забезпечення з метою інтенсифікації навчання;
- вивчення та поширення передового педагогічного досвіду в розробці баз даних системи безперервної музичної освіти.

Функціонування системи безперервної музичної освіти неможливе без забезпечення педагогічними кадрами, здатними направити її розвиток на досягнення цілей. Повноцінна реалізація функцій освіти передбачає, що суб'єктами педагогічної музичної діяльності виступають люди, які, з одного боку, мають високий рівень педагогічної музичної освіти, з іншого боку, самі перебувають у стані постійного вдосконалення професійної компетенції. Цей підхід дозволить як стимулювати інноваційну діяльність педагогів, розробити механізми мотивації професійного зростання педагогів, так й сформувати державно-суспільну систему оцінки якості професійної діяльності викладачів.

Тенденції розвитку музично-комп'ютерних технологій, що спостерігаються, в загальній і професійній музичній освіті, можливості широкого їх застосування, різні сфери застосування, широта охоплення, затребуваність дозволяють говорити про появу нового освітнього феномена – нового освітнього творчого середовища. Основними її компонентами є: 1) музичний комп'ютер як основний елемент апаратно-інструментальної бази нового освітнього творчого середовища та програмне

забезпечення музично-комп'ютерного освітнього комплексу; 2) методична система та її методологічна основа, що дозволяє адекватно використовувати музично-комп'ютерні технології на всіх етапах і в усіх напрямках музично-освітнього процесу (особливо підкреслимо, що МКТ – освітнє середовище, що динамічно розвивається, а це вимагає постійної розробки нових навчальних програм і курсів, адаптованих до сучасних соціальних запитів та відповідних рівню розвитку даних технологій); 3) соціально-культурний чинник виховання всебічно розвиненої особистості.

У новій сфері існує низка освітніх проблем. Так, світ цифрових технологій (і, відповідно, цифрових мистецтв) змінюється швидко, і багато установ, що включають освоєння музично-комп'ютерних технологій у свої навчальні плани, не завжди встигають за цим процесом. Необхідність створювати мобільні (гнучкі, «Agile») освітні системи, здатні швидко адаптуватися до інформаційно-комунікаційного середовища, що змінюється, – обов'язкова умова успішності такої освіти. Ряд музикознавців зазначає у цьому зв'язку, що англосаксонська модель музичної освіти, відповідно до якої музиці навчаються у контакті з немусичними предметами, відповідає запитам сучасного перехідного періоду у розвитку музично-освітньої системи, оскільки академічна ізоляція від усього масиву художніх, гуманітарних, природничих дисциплін, характерна для традиційних систем професійної музичної освіти в деяких країнах, ускладнює адаптацію до поточних змін у суспільстві (Zhang & Wan, 2019).

Ми живемо в період утвердження цифрової ери земної цивілізації, а водночас зміни можливостей та засобів навчання мистецтву. Внаслідок технічної революції у художній сфері відбулися кардинальні зміни – виникло поняття цифрового мистецтва. Однак існуюча система освіти по суті не помічає нових художніх форм існування музики та мистецтва загалом, відмовляючи у виділенні відповідних самостійних освітніх стандартів, професійних та передпрофесійних предметів.

Випускники навчальних закладів, до того ж навіть вузів, не знають багато елементарного і настільки необхідного сучасному музикантові: як зробити якісний електронний запис власного твору, аранжування, виконання або

гри (у т.ч. учнів) для її аналізу чи презентації, як зробити цифровий запис акомпанементу, як підготувати музичний ряд і аранжувати музику до суспільно-значущого заходу, як скористатися можливістю гри і аранжування на електронному клавішному інструменті або за допомогою музично-комп'ютерних програм і т.д. – а загалом: як використати для себе, для своєї професії музиканта дійсно безмежні нові технічні можливості, що виникли.

Назріла необхідність, зокрема, не лише вибіркового та усіченого викладання «музичної інформатики» (з засвоєнням основ головним чином комп'ютерної нотації), а й знайомства з усім комплексом музично-комп'ютерних технологій та ним супутніх дисциплін на всіх відділах та факультетах музичних навчальних закладів. Самостійні освітні напрями повинні мати міждисциплінарний характер. Тимчасовим і, по суті, неправомірним є їхнє «підстроювання» як неповноцінні «профілі» до існуючих традиційних навчальних напрямків (музичного виконавства, композиції, музикознавства). Нові напрямки повинні включати такі фундаментальні області як твір, аранжування та виконання музики за допомогою електронних музичних інструментів, комп'ютера, цифрове програмування, обробка та синтез звуку, музична акустика та психоакустика, авторизовані системи та технології, що базуються на віртуальній реальності (комбінації цих сфер можуть бути різними у кожному конкретному навчальному закладі, підлаштовуючись під можливості викладацького складу та запити учнів).

Останнім трендом, внесеним у музичну творчість, є створення музики з допомогою алгоритмів машинного навчання. Незважаючи на те, що «штучній» музиці ще далеко до творів великих класиків, алгоритми вже встигли досягти гідних подиву результатів. 27 березня 2019 року з'явилася інформація про те, що Warner Music уклала перший в історії контракт із виконавцем-алгоритмом Endel, який створює музичні композиції під настрій користувача в даний момент. За умовами контракту протягом року неймережа Endel випустить 20 унікальних альбомів. На березень 2017 п'ять альбомів вже були доступні для скачування в iTunes, при цьому всі альбоми створені, як висловлюються розробники, «натисканням однієї кнопки».

На думку експертів, подальша трансформація ринку музики та шоу-бізнесу відбуватиметься прискореними темпами. Як відомо, у Китаї та Кореї концерти повністю віртуальних виконавців уже звичайна справа, а кількість фанатів «цифрових» кумирів обчислюється мільйонами. Тепер ця тенденція, вважають аналітики, поширюватиметься і на більш консервативному західному ринку (Miranda, 2021).

NSynth Super є частиною експерименту під іменем Magenta: дослідницького проекту в Google, який «вивчає, як технологія машинного навчання може допомогти діячам мистецтва творити по-новому» (Caramiaux & Donnamma, 2020) і поглянути на творчий процес з іншого ракурсу.

Різні звукові ефекти, що змінюють частоту та амплітуду звуку, електричні музичні інструменти – це приклади інших звучань, створених за допомогою технологій. Тепер до списку таких технологій можна включити і машинне навчання, тому що прогрес у цій галузі відкриває нетрадиційні можливості для створення незвичайного звучання.

Грунтуючись на минулих дослідженнях у цій галузі, Magenta створила NSynth (Neural Synthesizer (Нейронний Синтезатор)) – алгоритм машинного навчання, який використовує глибоку нейронну мережу для вивчення різних характеристик звуку, а потім створює зовсім інше звучання на їх основі. За словами розробників, замість того щоб комбінувати або змішувати звуки, NSynth синтезує звук, використовуючи акустичні якості оригінальних звуків. Завдяки цьому можна отримати звук, який є, наприклад, одночасно звучанням флейти та звучанням ситара. З моменту релізу алгоритму NSynth, Magenta продовжувала експериментувати з різними музичними інтерфейсами та інструментами, щоб зробити алгоритм NSynth більш зрозумілим для обивателя та відтворюваним. В рамках цього дослідження вони створили NSynth Super у співпраці з Google Creative Lab. Це експериментальний інструмент із відкритим вихідним кодом, який дає музикантам можливість створювати музику, використовуючи нові звуки, що генеруються алгоритмом NSynth із 4-х різних базових вихідних звуків. Потім прототипом досвіду поділилися з невеликою спільнотою музикантів, щоб краще

зрозуміти, як вони можуть використати його у творчому процесі. Як пишуть розробники на своєму сайті, використовуючи NSynth Super, музиканти мають можливість дослідити понад 100 000 нових звуків, згенерованих за допомогою алгоритму NSynth (<https://nsynthsuper.withgoogle.com/>).

Мелодії, створені штучним інтелектом, все ще потребують того, щоб людина приклала до них руку щодо теорії музики, музичного виробництва та оркестрування. Інакше вони звучатимуть трохи незвично і досить сумбурно для людського вуха. Великою проблемою для штучного інтелекту є розуміння творчих та художніх рішень (проте іноді це є проблемою і для експертів у галузі музики). Крім того, машини, як і раніше, не володіють невловимим творчим «початком», що є життєво необхідним для створення мистецтва. В цілому, експерти згодні, що штучний інтелект ніколи не зможе замінити людину на терени створення музики, але зможе значно змінити весь процес.

Таким чином, очевидно, що освіта музиканта або музичного експерта має охоплювати весь спектр нових технологій, що з'являються, і неухильно слідувати за їх розвитком, інакше компетентність випускника на музичному «ринку праці» буде дуже швидко застарівати. «Швидкість старіння знань можна передбачити, і вона зростає в геометричній прогресії» (Smilde, 2012). Чим більше інформації у світі стає, тим коротшим є життєвий цикл знань. Цей термін означає тривалість часу після закінчення вузу, коли в результаті старіння отриманих знань у зв'язку з тим, що постійно змінюється інформація та з'являються нові винаходи, компетентність фахівця знижується на 50%.

На сьогоднішній день стандартна система освіти готує фахівців минулого: випускник, що закінчив ВНЗ, використовуватиме вже неефективні технології та методи. Наприклад, візьмемо дані американських дослідників (Zhang & Wan, 2019: 42-44):

- старіння знань інженера випуску 1940 року наступало через 12 років;
- знання випускника 1960 року старіли через 8–10 років;
- у 1970 році старіння знань відбувалося через 4–5 років;
- знання випускника 2000 року застаріли через 2–3 роки.

Нескладно уявити, наскільки швидко перестають бути актуальними знання випускника ВНЗ, наприклад, 2020 року. Таким чином, єдино можливим шляхом збереження компетентності та майстерності фахівця у галузі музичного мистецтва є навчання протягом усього життя, безперервне навчання.

Висновки і перспективи подальших досліджень.

Як показує проведений вище аналіз, для забезпечення безперервної відтворюваності нових знань у компетенціях фахівця у сфері музичного мистецтва в рамках безперервного навчання систему безперервного навчання взагалі і, зокрема, систему безперервного музичного навчання, слід розглядати як складну систему, з властивими їй особливостями. Вона є сумативною системою, кожна з підсистем (допрофесійної, професійної підготовки, удосконалення професійної підготовки) є органічно цілісною, системоутворюючі зв'язки – це цільові зв'язки, які підпорядковуються меті функціонування системи безперервної підготовки: формуванню готовності до професійної діяльності. Підвищення ефективності функціонування даної системи, як ми вважаємо, має розглядатися в контексті перспективних педагогічних тенденцій: культурологічного та культуротворчого підходів, концепції безперервного музичного навчання, вирішення проблем наступності етапів предметного навчання з урахуванням сучасних соціальних та економічних умов.

Цей підхід дозволяє визначити шляхи вдосконалення системи безперервного музичного навчання, що сприяють ефективності функціонування даної системи, до яких ми відносимо:

- 1) нові базові знання та навички для всіх, які гарантують загальний безперервний доступ до освіти з метою отримання та оновлення навичок, необхідних для включення до інформаційного суспільства;
- 2) збільшення інвестицій у людські ресурси, щоб підняти пріоритет системи безперервного музичного навчання та підвищити мотивацію до навчання;
- 3) розробка інноваційних методик викладання у системі безперервного музичного навчання на формування пріоритету особистої мотивації, критичного мислення та вміння вчитися;

4) розробка нової системи оцінки здобутої освіти у системі безперервного музичного навчання для зміни підходів до розуміння та визнання навчальної діяльності та її результатів;

5) розвиток наставництва та консультування для забезпечення вільного доступу до інформа-

ції про освітні можливості, до необхідних консультацій та рекомендацій.

Ці шляхи розвитку системи безперервного музичного навчання вимагають подальшого поглибленого вивчення та відповідних розробок, зокрема, на основі підходу до реалізації експериментальних пілотних проєктів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Воевідко, Л. М. Проблеми сучасної музичної педагогіки у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. *Педагогічна освіта: теорія і практика: Збірник наукових праць. Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка; Інститут педагогіки НАПН України. Вип. 31 (2-2021). Київ: Міленіум, 2021. С. 208–244.*

2. Маруфенко, О. В. Тенденції розвитку системи неперервної освіти в XXI столітті. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання. 2013. Вип. 1. С. 53–62.*

3. Педагогіка музичного мистецтва, художньої культури та хореографії у контексті інтернаціоналізації освіти. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Мелітополь, 8–10 листопада 2017 р.) I Відповід. ред. Н.А.Сегеда. – Мелітополь: ФОП Однорог Т.В., 2017. 195 с.*

4. Caramiaux, B., & Donnarumma, M. Artificial Intelligence in Music and Performance. *A Subjective Art-Research Inquiry. Handbook of Artificial Intelligence for Music: Foundations, Advanced Approaches, and Developments for Creativity, inPress, HAL Open Science, 2020.*

5. Miranda, E. Handbook of Artificial Intelligence for Music: Foundations, Advanced Approaches, and Developments for Creativity. Berlin: Springer, 2021.

6. Quan, Y. Applied Research of Artificial Intelligence in Music Education. *Northern Music, 2019, 17, P. 38–44.*

7. Patteson, T. Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism. Oakland: University of California Press, 2015, 250 p.

8. Smilde, R. (2009). Musicians as Lifelong Learners. In: *Alheit, P., von Felden, H. (eds) Lebenslanges Lernen und erziehungswissenschaftliche Biographieforschung. VS Verlag für Sozialwissenschaften.* https://doi.org/10.1007/978-3-531-91520-3_10

9. Smilde, R. Lifelong Learning for Professional Musicians. In: *G. McPherson & G. Welch (Eds). The Oxford Handbook of Music Education, Vol. 2., 2012, Oxford University Press.*

10. Sobol, N. Lifelong Learning: Music Adult Education. *Continuing Professional Education: Theory and Practice, 2019, Issue 1(58), P. 1–6.* <https://doi.org/10.28925/1609-8595.2019.1.1722>

11. Strachan, R. Sonic Technologies: Popular music, Digital culture and the Creative Process. New York: Bloomsbury Academic, 2017.

12. Zhang, J. & Wan, J. A Summary of the Application of Artificial Intelligence in Music Education. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 2019, volume 428, P. 42–44.*

REFERENCES:

1. Voevidko, L. M. (2021). Problemy suchasnoyi muzychnoyi pedahohiky u pidhotovtsi maybutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva [Problems of modern musical pedagogy in the training of future teachers of musical art]. *Pedagogical education: theory and practice: Collection of scientific works of Kamianets-Podilskyi National University named after Ivan Ohienko; Institute of Pedagogy of the National Academy of Sciences of Ukraine, 31(2)* [in Ukrainian].

2. Marufenko, O. V. (2013). Tendentsiyi rozvytku systemy bezperervnoyi osvity u 21 st [Development trends of the continuing education system in the 21st century]. *Current Issues of Art Education and Upbringing, 1* [in Ukrainian].

3. Pedahohika muzychnoho mystetstva, khudozhn'oyi kul'tury ta khoreohrafiyi v konteksti internatsionalizatsiyi osvity: materialy Mizhnarodnoyi naukovoprakt [Pedagogy of musical art, artistic culture and choreography in the context of internationalization of education: materials of the International Scientific and Practical Conference]. *Melitopol, November 8–10, 2017* [in Ukrainian].

4. Caramiaux, B., & Donnarumma, M. (2020). Artificial Intelligence in Music and Performance: A Subjective Art-Research Inquiry. *Handbook of Artificial Intelligence for Music: Foundations, Advanced Approaches, and Developments for Creativity, inPress. HAL Open Science. fihal-03046229f*

5. Miranda, E. (2021). Handbook of Artificial Intelligence for Music. *Foundations, Advanced Approaches, and Developments for Creativity. Springer* [In English].

6. Quan Y. (2019). Applied Research of Artificial Intelligence in Music Education. *Northern Music*, 17 [In English].
7. Patteson, T. (2015). *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*. University of California Press [In English].
8. Smilde, R. (2009). Musicians as Lifelong Learners. In: Alheit, P., von Felden, H. (eds) *Lebenslanges Lernen und erziehungswissenschaftliche Biographieforschung*. VS Verlag für Sozialwissenschaften. https://doi.org/10.1007/978-3-531-91520-3_10 [In Germany].
9. Smilde, R. (2012). Lifelong Learning for Professional Musicians. In: G. McPherson & G. Welch (Eds). *The Oxford Handbook of Music Education, Vol.2*, Oxford University Press [In English].
10. Sobol, N. (2019). Lifelong Learning: Music Adult Education. *Continuing Professional Education: Theory and Practice*, 1(58), 1-6. <https://doi.org/10.28925/1609-8595.2019.1.1722> [In English].
11. Strachan, R. (2017). *Sonic Technologies: Popular music, Digital culture and the Creative Process*. New York: Bloomsbury Academic [In English].
12. Zhang, J. & Wan, J. (2019). A Summary of the Application of Artificial Intelligence in Music Education. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 428 [In English].

УДК 785.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-19>

Ле ЯНЬ

аспірант наукової аспірантури першого року навчання кафедри історії світової музики, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0009-0001-5672-1224

Бібліографічний опис статті: Янь, Ле. (2023). Синтез європейських традицій і національної специфіки у творчості Чень Цигана (на прикладі концерту для віолончелі з оркестром *Reflet d'un temps disparu*). *Fine Art and Culture Studies*, 1, 139–147, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-19>

СИНТЕЗ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ І НАЦІОНАЛЬНОЇ СПЕЦИФІКИ У ТВОРЧОСТІ ЧЕНЬ ЦИГАНА (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ REFLET D'UN TEMPS DISPARU)

Стаття присвячена проблемі синтезу східної та західної культур у концерті для віолончелі з оркестром одного з найвідоміших китайських композиторів сучасності Чень Цигана. Композитор здійснює важливу місію відкриття китайської музики світовому культурному простору та в різних формах своєї діяльності прагне зближення професійної музики Заходу із традиційною музикою Сходу. Ідею такого синтезу, що обіймає всю світову музичну культуру та підкріплюється релігійно-філософським світоглядом, композитор розвиває протягом усього творчого шляху.

Концерт для віолончелі з оркестром *Reflet d'un temps disparu* (1995–1996) вирізняється стильовою своєрідністю, яскравою художньою образністю, органічним поєднанням традицій народного мистецтва Китаю та композиторських стилів музики ХХ століття. Твір характеризується винятковістю, часом унікальністю музичних засобів та композиційно-драматургічних закономірностей.

Чень Циган звертається до китайської культури на різних рівнях: ладовому (пентатоніка), мелодичному (цитата фольклорної пісні та варіантні принципи її розвитку, орнаментальність), метроритмічному, фактурному, тембровому, поєднуючи національні музичні «коди» з характерними рисами французької музики. Звуквисотність концерту має параметри 12-тонності, вільної атональності, вільно трактованої додекафонії, мікрохроматики. Французькі риси реалізуються в яскравих багатотерцевих співзвуччях-діатонічних звукорядах, целотонових вертикалях і горизонталях, властивих К. Дебюссі, складної метричної організації, що утворюється в результаті додаткових тривалостей, що нагадують стиль вчителя Чень Цигана – Олів'є Мессіана. Принципи мислення вчителя (у сфері ладів, ритму) втілені у довільній формі.

Творчість Чень Цигана уособлює ідею діалогу Сходу та Заходу в її сучасному розумінні: розкриваючи спільність двох цивілізацій, композитор підкреслює при цьому їхню самобутність. Засобами музичної мови композитор втілює філософські ідеї, що належать як західній, так і східній цивілізації.

Ключові слова: концерт для віолончелі, Чень Циган, пентатоніка, народна китайська музика, синтез традицій, авангард, «Нова хвиля».

Le YAN

Postgraduate Student of Scientific Postgraduate Studies, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Architect Gorodetsky str., Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0009-0001-5672-1224

To cite this article: Yan, Le. (2023). Syntez yevropeiskykh tradytsii i natsionalnoi spetsyfyky u tvor-chosti Chen Tsyhana (na prykladi kontsertu dlia violoncheli z orkestrom *Reflet d'un temps disparu*) [Synthesis of European traditions and national specificity in the creative work of Qigang Chen (on the example of a concert for cello and orchestra *Reflet d'un temps disparu*)]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 139–147, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-19>

SYNTHESIS OF EUROPEAN TRADITIONS AND NATIONAL SPECIFICITY IN THE CREATIVE WORK OF QIGANG CHEN (ON THE EXAMPLE OF A CONCERT FOR CELLO AND ORCHESTRA *REFLET D'UN TEMPS DISPARU*)

The article is devoted to the consideration of the synthesis of elements of Eastern and Western cultures in a cello concerto by one of the most famous Chinese composers of our time, Qigang Chen. The composer carries out an important mission of demonstrating Chinese music to the world cultural space, and in various forms of his activity – composing, conducting, organizing and performing – strives to bring professional music of the West closer to the traditional music of the East. The composer develops throughout his entire career the idea of such a synthesis, embracing the entire world musical culture and supported by a religious and philosophical worldview.

*The concert for cello and orchestra *Reflét d'un temps disparu* (1995–1996) is notable for its style originality, vivid artistic imagery, organic combination of Chinese folk art traditions and composer music styles of the XX century. The composition is characterized by exclusivity, sometimes uniqueness of musical means and compositional and dramatic patterns.*

Qigang Chen refers to Chinese culture at different levels: modal (pentatonic), melodic (citation of a folk song and variant principles of its development, ornamentation), metro-rhythmic, textural, timbre, combining national musical "codes" with the characteristic features of French music. The pitch of the concerto has the parameters of 12-tones, free atonality, freely interpreted dodecaphony, microchromatics. French features are realized in colorful multi-tertian consonances – diatonic scales, whole-tone verticals and horizontals, characteristic of Achille-Claude Debussy, a complex metrical organization formed as a result of additional durations, reminiscent of the style of Qigang Chen's teacher – Olivier Messiaen. The principles of the teacher's thinking (in the field of modes, rhythm) are embodied in a free form.

The work of Qigang Chen embodies the idea of a dialogue between East and West in its modern sense: revealing the commonality of two civilizations, the composer emphasizes their originality. By means of the musical language, the composer embodies the philosophical ideas belonging to both Western and Eastern civilizations.

Key words: cello concerto, Qigang Chen, pentatonic, Chinese folk music, synthesis of traditions, avant-garde, "New Wave".

Актуальність проблеми. Довгий час інструментальна музика китайських композиторів розглядалася дослідниками у контексті мистецтва країн Азії як дещо відокремлене та здебільшого закрите художнє явище. У певному сенсі це видається частково справедливим по відношенню до творчості китайських композиторів до 1990-х років. Натомість подібна практика суттєво ускладнює для українських та європейських виконавців роботу над маловідомими творами, що, своєї черги, негативно позначається на включенні цих творів до концертного та педагогічного репертуару. Вивчення особливостей художньої образності, засобів музичної виразності, пов'язаних зі специфікою національної культури, самого процесу становлення традицій академічного музичного мистецтва Китаю у ХХ–ХХІ століттях, творчості видатних композиторів відкриває нові обрії інструментальної, в тому числі віолончельної, музики та виконавства. Актуальним є ширший погляд на творчі пошуки митців Китаю останніх десятиліть ХХ й початку ХХІ століття у контексті загальносвітових процесів сучасного композиторського та виконавського мистецтва. В цьому плані становить особливий інтерес творчість китайських композиторів, які емігрували по завершенні доби Культурної революції за кордон рідної країни заради навчання у видатних

музикантів різних країн (Франції, США, Німеччини та інших). Багато хто з цих композиторів, проживаючи за кордоном, зберігав повагу до національної культури Китаю і в той же час вбирав художні стильові тенденції різних країн. Унікальні стильові синтези, що виникали внаслідок подібного поєднання, часом породжували нову якість художньої творчості та розширювали уявлення про можливості подальшого розвитку музичного мистецтва в ХХІ столітті загалом.

Як відомо, у Китаї розвиток сучасної музики тісно пов'язаний із напрямом «Нова хвиля», що об'єднав представників різних видів мистецтва: живопису, кінематографу, музики та літератури. У рамках даного напрямку було проголошено заклик до засвоєння досягнень Заходу та застосування сучасних композиторських технік, а також звернення до прадавніх традицій власної культури у спробі їх синтезу з новими реаліями. Всіх видатних композиторів Китаю так чи інакше торкнулися фундаментальні ідеологічні зсуви, яких зазнало національне мистецтво кінця ХХ століття. У надрах цього напрямку сформувався китайський музичний авангард, представлений іменами Лі Сіань, Цюй Сяосун, Є Сяоган, Тань Дунь, Чжан Сяофу, Ло Чжунжун, Ло Чжунмін, Сан Тун, Чжоу Лун та інших.

У низці композиторів «Нової хвилі», і в цілому – новітнього часу (від початку 1990-х), чільне місце посідає **Чень Циган** (кит. 陈其钢, англ. Chen Qigang, нар. 1951), чия творчість глибоко укорінена в народній та західній традиціях. Ще на початку XXI сторіччя його музика звучала здебільшого в Європі. Проте, проживаючи у Франції понад тридцять років, Чень Циган залишається глибоко національним художником, який тонко відчуває віяння часу.

Авторський стиль Чень Цигана сформувався під впливом двох видатних митців ХХ століття: Ло Чжунжун – одного з подвижників китайського авангарду, і французького композитора Олів'є Мессіана¹. Любов до китайського мистецтва, що проходить «червоною лінією» крізь усю його творчість, була закладена в юнацькі роки викладачем Ло Чжунжуном та батьком – видатним художником-каліграфом Чень Шуляном, великим аматором національної опери. Від О. Мессіана його учень наслідував тяжіння до яскравості оркестрового письма, театральної ефектності та масштабності композицій. У творчості Чень Цигана 2000–2010-х років домінує «романтичний ліризм», який «відкриває» його для широкої аудиторії слухачів. Воно також багатовимірне за змістом, але на відміну від О. Мессіана, Циган обходить увагою релігійні сюжети. Для обох композиторів джерелами натхнення стають образи і пам'ятки світової культури.

Репрезентантом зрілого стилю Чень Цигана є масштабний опус для віолончелі з оркестром *Reflet d'un temps disparu* («Відображення часу, що минув», 1996). Цей самотутній та широко затребуваний у сучасній виконавській практиці віолончельний концерт відрізняється яскравою образністю та сміливими пошуками нових колористичних можливостей. Концерту притаманна самотутня стильова своєрідність та змістовна глибина. Це водночас і ретроспективний погляд сучасної людини на тисячолітню історію своєї країни, й «візуалізована» розповідь про неї, адресована людям інших країн. У цьому творі упізнаються певні установки

класичної західної естетики, до якої застосовні поняття «краси» та «виразності». Перелічені ознаки можна трактувати як відбиття поставангардних тенденцій.

Враховуючи той факт, що на сьогодні музика сучасних китайських композиторів досліджується переважно з точки зору процесу історичної еволюції, і при цьому віолончельним опусам приділяється вкрай мало уваги, звернення до концерту *Reflet d'un temps disparu* Чень Цигана є важливим та своєчасним. Таким чином, **актуальність** даної теми дослідження обумовлюється необхідністю визначити місце концерту *Reflet d'un temps disparu* для віолончелі з оркестром у творчій спадщині Чень Цигана та виявити сутнісні сторони автора методу композитора в аспекті синтезу традицій національної культури та західноєвропейських досягнень ХХ століття. Крім того, твір Чень Цигана *Reflet d'un temps disparu* для віолончелі з оркестром, що відрізняється новизною музичної мови, може збагатити концертний та педагогічний репертуар виконавців, а його вивчення дозволить музикантам розширити уявлення про можливі шляхи розвитку віолончельного мистецтва у XXI столітті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретико-методологічну основу роботи склали фундаментальні праці з історії зарубіжної музики, у тому числі, з історії віолончельного мистецтва Х. Беккера², Ю. Білоусової³, М. Дрожжиної⁴, В. Ларчікова⁵, У Ген-Іра⁶. Важливу роль відіграли також дослідження з теорії та історії віолончельного виконавства та багатьох інших, що розглядають специфіку національного стилю, загальні та спеціальні питання китайської інструментальної культури (Ван Інзюнь, 2015; Чжу Юаньюань, 2015).

Вагомими для даного дослідження стали праці, присвячені проблемам взаємодії

² Беккер Х. Техника и искусство игры на виолончели. Музыка, 1978. 287 с.

³ Білоусова Ю. Музика для віолончелі соло: семантика, артистична лексика. *Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика* : навч. посібник. Одеса: ВМВ, 2009. С. 90–121.

⁴ Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2004. 280 с.

⁵ Ларчіков В. Музично-виконавський арсенал сучасного віолончеліста. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 82. С. 42–59.

⁶ У Ген-Ір. Традиционная музыка Дальнего Востока. Китай, Корея, Япония. Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. 342 с.

¹ Від 1978 по 1983 роки Чень Циган навчався у Центральній консерваторії в класі Ло Чжунжуна. У 1984 році, виборовши перше місце в конкурсі Міністерства освіти Китаю за право навчання за кордоном, композитор їде до Франції. У Паризькій консерваторії під керівництвом О. Мессіана ним були створені: Le souvenir для флейти та арфи (1985), Yuaн для струнного тріо та оркестру (1988) та інші композиції. У 2008 році Чень Циган виступив як композитор і головний музичний редактор церемонії відкриття Олімпійських ігор у Пекіні. Проживаючи у Франції, він регулярно проводить у Китаї майстер-класи в університеті Гунген.

національної культури з новітніми європейськими тенденціями (Дай Юй, 2017; Холопова, 2003; Холопов, 1995; Юнусова, 2011, 2016; Фань Юй, 2019).

Деякі особливості напряму «Нова хвиля» в сучасній китайській музиці відображено у низці зарубіжних робіт, створених як у Китаї, так і в Європі (Ван Аньго, 1986; Ван Шеньшень, 1995; Пен Чен, 2011; Янь Цзянань, 2021; Yuxin Ouyang, 2020).

Для аналізу ладових структур, які Чень Циган використовує у своїй музиці, важливими виявилися роботи Ю. Холопова (Холопов, 1995) про теоретичні аспекти пентатоніки, а також дослідження Пен Чена (Пен, 2011), С. Лупіноса (Лупінос, 2019), що докладно характеризують традиційну китайську ладову систему.

Метою є роботи є дослідження драматургічної та композиційної специфіки концерту *Refllet d'un temps disparu* у контексті новітніх мистецьких тенденцій поставангардного періоду.

Мета роботи визначила спектр *завдань*:

- розглянути творчу еволюцію Чень Цигана як музиканта, що поєднав актуальні досягнення національної та західноєвропейської композиторської школи;

- аргументувати зв'язок творчості Чень Цигана з естетикою «Нової хвилі»;

- позначити змістовний план концерту *Refllet d'un temps disparu* для віолончелі з оркестром в аспекті мессіанівської естетики;

- виявити лінії семантичної кореляції музики віолончельного концерту *Refllet d'un temps disparu* з давньокитайською філософсько-естетичною традицією;

- розглянути питання виконавської інтерпретації твору Чень Цигана.

Об'єктом дослідження є концерт для віолончелі з оркестром *Refllet d'un temps disparu* Чень Цигана, який розглядається в контексті авторського стилю композитора та поставангардних тенденцій ХХІ століття.

Предмет дослідження – жанрові, стильові, композиційні та виконавські особливості концерту для віолончелі з оркестром *Refllet d'un temps disparu* Чень Цигана.

Матеріал дослідження включає корпус біографічних, музично-теоретичних, нотних матеріалів та джерел. У тому числі:

- партитура концерту для віолончелі з оркестром *Refllet d'un temps disparu* Чень Цигана;

- біографічні матеріали, що відтворюють становлення та розвиток творчого шляху композитора;

- аудіо- та відеозапису концерту *Refllet d'un temps disparu* в інтерпретаціях відомих віолончелістів (YoYo Ma, Gautier Capuçon та ін.);

- праці з історії естетичної та філософської думки Китаю, елементи якої були засвоєні та відображені у творчості композитора;

- різні джерела публіцистичного характеру, пов'язані із декларацією та трактуванням ідей «Нової хвилі» в Китаї, а також авторські коментарі та роз'яснення, зроблені самим композитором (коментарі до видань, інтерв'ю тощо).

- у роботі також враховано особистий досвід автора виконавської інтерпретації творів китайських композиторів-сучасників Чень Цигана.

Методи дослідження. В основу роботи покладено комплексний підхід, у річищі якого використано методи культурологічного, історичного, порівняльного та музично-теоретичного аналізу: цілісного, стильового, жанрового.

Виклад основного матеріалу дослідження. Творчість сучасного французько-китайського композитора Чень Цигана широко відома і сприймається як оригінальне художнє явище. Твори Чень Цигана яскраво висвічують особливості музичної культури доби постмодерну. Як один із найвпливовіших китайських композиторів сьогодення, він відіграв важливу роль у відкритті китайської музики світовому культурному простору та в різних формах своєї діяльності – композиторської, диригентської, організаторської та викладацької – неухильно прагне зближення професійної музики Заходу з традиційною музикою Сходу.

Ідею такого синтезу, що обіймає всю світову музичну культуру і підкріплюється релігійно-філософським світоглядом, Чень Циган розвиває протягом усього творчого шляху, починаючи від ранніх своїх композицій, написаних ще за часи навчання в Паризькій консерваторії (*Le souvenir* для флейти та арфи (1985), *Yuan* (Origine) для симфонічного оркестру (1988), *Voyage d'un rêve* (1987) для флейти, ударних і струнного тріо; *Guang Ling* (1989) для інструментального ансамблю та інші). Мабуть, ще тоді, у середині 1980-х років, будучи зовсім юним композитором, Чень Циган сформулював своє творче кредо: писати музику, яка звучить так само, як у Стародавньому Китаї, але

є сучасною; музику, що зливається зі звуками природи рідної країни, але їй не чужі новачі авангарду; музику, що у гармонії з традиціями свого народу, є зрозумілою будь-якому селянинові та людям західної культури.

Працездатність китайського композитора захоплює. У творчому доробку Чень Цигана шість великих симфонічних творів, різноманітні камерно-інструментальні опуси⁷, балет *Raise the Red Lantern* (Épouses et concubines) (2000), ціла низка вокальних творів⁸. Музика Чень Цигана звучить у культових повнометражних фільмах *Under the Hawthorn Tree* (2010), *Flowers of War* (2011), *Coming Home* (2014). Проте провідна роль у композиторському портфелі належить концертному жанру. Сміливий експериментатор, Чень Циган звертається як до європейських, так і до традиційних китайських інструментів, досягаючи яскравих та новачієних тембрових мікстів. Показовими є такі його концерти, як *Feu d'ombres* (1990–1991) для сопрано-саксофона та малого духового ансамблю, *Extase* (1995) для гобоя з оркестром, *La Nuit profonde* (2001) для цінху/цзін ерху з оркестром, *Un Temps disparu* (2002) для ерху з оркестром, *Er Huang* (2009) для фортепіано з оркестром, *Extase IV* (2011, аранжування Extase) для гобоя та китайського традиційного оркестру, *Un Temps disparu II* (2012) для альту з оркестром, *Joie éternelle* (2013) для труби з оркестром, *La Joie de la souffrance* (2017) для скрипки з оркестром.

Схід та Захід, експериментальне та традиційне, елітарне та популярне поєднуються у нову якість самобутнього авторського стилю композитора без колажних зіткнень та контрастних ефектів – все з'єднується дуже безпосередньо та органічно, начебто елементи східної та західної культур завжди існували разом.

⁷ *Le Souvenir* (1985) for flute and harp

San Xiao (1995) for bamboo flute, san xian, zheng, and pipa

Extase II (1997) for oboe and instrumental ensemble

L'Éloignement (2003) for string orchestra

Instants d'un opéra de Pékin (version from 2004) for piano solo

Extase III (2010, arrangement of EXTASE) for oboe and traditional Chinese instrumental ensemble

Voyage d'un rêve (new version from 2017) for flute, harp, percussion, and string trio

La clarinette enchantée (2017) for flute, oboe, clarinet, basson, and French horn

⁸ Серед найбільш виконуваних вокальних творів:

Poème lyrique II (1990) for baritone and instrumental ensemble

Invisible Voices (2005) for 6 mixed voices and large orchestra

Jiang Tcheng Tse (2017) for solo voice, chorus, and orchestra

Синтез найбагатших мистецьких традицій Китаю та Європи знайшли своє унікальне відображення в музичній стилістиці та драматургії віолончельного концерту *Reffet d'un temps disparu* Чень Цигана. Цікаво, що цей твір існує у двох варіантах: у 1996 році було завершено версію для віолончелі з симфонічним оркестром, а через п'ятнадцять років композитор запропонував публіці концерт для віолончелі з китайським народним оркестром (2011).

Як відомо, повернення до традиційної китайської музики у 1980-ті роки дало можливість композиторам черпати ідеї для натхнення як із сучасних реалій Заходу, так і зі світу стародавнього Китаю. Подібного роду «двосторонньо спрямована» тенденція стала відмінною властивістю мистецтва «Нової хвилі» та шляхом світового визнання національної традиційної та композиторської музики Китаю. Саме в музиці звернення до давніх традицій Китаю здійснювалося із найбільшою сміливістю, сучасна музика надала для того практично необмежені можливості.

Даному питанню приділено достатньо уваги у наукових дослідженнях. Наймасштабніше, із залученням архівних матеріалів, ця тема розроблена в дослідженні Янь Цзянань. Спираючись на письмові свідчення учасників знаменитої конференції в Ухані (1985), що об'єднала прогресивну молодь того часу, автор докладно аналізує причини та наслідки кардинального повороту в ході розвитку китайського професійного музичного мистецтва (Янь, 2021).

Нагадаємо, що авангардний напрямок у китайській культурі, що зародився в межах «Нової хвилі», був пов'язаний із освоєнням сучасних композиторських технік. У грудні 1985 року на конференції «Нові роботи молодих композиторів» у місті Ухань було виконано 65 творів⁹. Своєю творчістю представили Лі Сіань (1937–2020), Цюй Сяосун (нар. 1952), Є Сяоган (нар. 1955), Тан Дун (нар. 1957) та інші молоді автори. Середній вік учасників конференції складав тридцять років. Усі вони були активні та сповнені творчих сил. На зустрічі вони не лише представили свої твори, створені останніми роками, але й обговорили деякі проблеми сучасної музики. Концерт органічно «модулював» у розгорнуту дискусію на тему

⁹ Детальний огляд пропонує у своїй дисертації Дай Юй «Елементи традиційної культури в новій китайській музиці «періода открытости» (Дай, 2017, с. 55).

майбутнього китайської професійної музики. Згодом матеріали цієї конференції було видано у журналі «Женьмін ь іньюе» (Народна музика) та озаглавлено як «Діалог на тему сучасної музики». Так було сформульовано основні положення естетики «Нової хвилі» у музиці¹⁰.

Янь Цзянань звертає увагу на той факт, що шість основних представників «Нової хвилі» – Сюй Чанцзюнь, Чень І, Чень Циган, Тань Дунь, Го Веньцзін та Є Сяоган – мали на момент уханської конференції багато спільного у своїй музичній біографії. Вони народилися у бурхливі 1950-ті роки, які спричинили різкі зміни в політиці та культурі Китаю. 1980-ті – роки політики «реформ та відкритості», дали їм можливість здобути повну університетську освіту (консерваторії), деякі з них продовжили своє навчання в Європі та США. «Загальний досвід, історичний контекст, у якому відбувалося формування особистості молодих художників, поставили перед ними одне й те саме завдання: поєднання традицій національної музики із сучасними західними методами музичної композиції» (Янь, 2021, с. 26). У результаті довгих суперечок і дискусій про можливі шляхи подальшого розвитку китайської культури, з урахуванням новопродбаного європейського досвіду молоді композитори, всерйоз стурбовані становищем музики в Китаї, усвідомили важливість діалогу двох цивілізацій (західної та східної), що сприяє їхньому успішному творчому. Тож, всі композитори виробили свою власну музичну мову, в якій по-різному поєднуються китайська та західна музика. Поставивши собі завдання вивести китайську музику у світовий культурний простір, кожен із новачків знайшов власний шлях рішення, втіливши у своїй загальні положення естетики «Нової хвилі».

Для Чень Цигана як яскравого репрезентанта інноваційних процесів 1980-х років, ідеї,

¹⁰ Янь Цзянань у своєму дослідженні виділяє кілька проблемних напрямів, що активно обговорювалися на конференції. Серед них наступні:

- тісний зв'язок із релігійно-філософськими системами, що впливають на світогляд композиторів та їх уявлення про картину світу та зміст їхньої творчості;
- особливий звуковий світ, який визначається звукоідеалами культури та значно розширює звуковий матеріал, арсенал композиторських технік;
- прагнення поєднати універсальний характер творчості з регіональною та національною специфічністю;
- звернення до професійної музики усної та усно-писемної традиції поряд із власне фольклорним матеріалом;
- прагнення до індивідуалізму, звернення до ірраціональної інтуїції у композиторській творчості (Янь, 2021, с. 23).

які отримали життя на Уханській конференції, мали велике значення. Сформульовані одним принципом нового художнього спрямування стали фундаментом творчості французько-китайського композитора.

Концерт для віолончелі з оркестром *Refllet d'un temps disparu* Чень Цигана відрізняється яскравою образністю, ясністю форми, пошуком нових колористичних можливостей віолончелі. *Refllet d'un temps disparu* було створено на замовлення Радіо Франції (Radio France). Прем'єра концерту відбулася у виконанні всесвітньо відомого віолончеліста Йоюо Ма (Yo-yo Ma) та Національного оркестру Франції в Театрі Єлисейських полів (Orchestre National de France at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris) у Парижі в 1998 році.

Це один з найпопулярніших опусів композитора – твір, в якому втілено сутнісні сторони стилю автора. За словами О. Мессіана, який високо оцінив віолончельний концерт Чень Цигана, його автор «демонструє справжню винахідливість, дуже великий талант і повну асиміляцію китайського мислення з європейськими музичними концепціями» (Chen, 2019).

У своєму творі Чень Циган відмовився від традиційної концертної форми, віддавши перевагу одночастинній композиції з природним наскрізним емоційним потоком. На думку композитора, в умовах безперервної одночасної структури музичній ідеї легше досягти високого рівня розвитку та емоційної глибини. В основу музичної мови покладено сплав народних ладів китайської музики у поєднанні з ладами обмеженої транспозиції О. Мессіана. Стрижень тематизму утворює старовинна китайська мелодія *Mei Hua San Nong*, назва якої часто перекладається як «Три варіації на тему квітки сливи» (*Three Variations on the Plum Blossom*).

Слід зазначити, що у композиціях Чень Цигана важливу роль відіграє пентатонізм як у мелодичних лініях, так і в гармонічних процесах. Цей глибокий зв'язок з китайською музикою виявився ще за часів навчання Чень Цигана у Франції. О. Мессіан активно заохочував молодого музиканта до пошуків шляхи інтеграції пентатоніки та західних технік.

Використання пентатонізму можна знайти скрізь у традиційних китайських операх і народ-



Цитата Mei Hua San Nong

них піснях різних регіонів країни. Починаючи з ХХ століття, китайські композитори досліджували способи, за допомогою яких вони могли б використовувати пентатонізм у своїх творчих роботах, асимілюючи характерні народні ладові структури з європейськими композиторськими прийомами. Чень Циган блискуче оперує різноманітними засобами інтонаційного та гармо-

нічного варіювання, які сприяють не лише відтворенню локального національного колориту, але й використовується автором для організації цілісної композиційної структури твору.

Весь твір можна розділити на дві великі частини (тт. 1–152 і тт. 153–361), де матеріал другої частини є інтонаційно пов'язаним з головною темою концерту.



Кульмінація *Reflet d'un temps disparu* побудована на мелодії *Mei Hua San Nong* (тт. 292–303), стверджуючи піднесено-ліричний образ твору Чень Цигана.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Твори китайських авангардистів «Нової хвилі» внесли нові фарби в образно-виразову сферу концертної музики, розширивши темброві можливості як європейських, так і традиційних інструментів. Очевидно, що за останні п'ятдесят років китайські музиканти отримали величезний досвід у вивченні західної композиції та техніки виконання, засвоївши та творчо переосмисливши різноманітні прийоми композиційної техніки – додекафонію, сонористику, пуантилізм, полістилістику тощо.

При цьому покоління 1980-х років, безумовно, апелює до національних культурних традицій – інтонаційно-ритмічних, ладо-гармонічних, тембрових, філософських... Без цього синтезу немислимі інноваційні пошуки Сюй Чанцзюня, Чень І, Тан Дуна, Го Веньцзін, Е Сяогана та багатьох інших. Чень Циган, чий творчий метод відрізняється унікальним поєднанням традиційного та авангардного, виділяється абсолютно специфічним стильовим почерком та світоглядом. Його широко виконувані концертні твори стали не лише своєрідним каналом зв'язку, через який світ дізнався про традиційну культуру Китаю, але й виявили ту перспективну галузь композиторської творчості, в якій асиміляція західноєвропейського досвіду відбувається максимально рельєфно та самотутньо.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ван Інзюнь. Генеза становлення теорії та методики навчання гри на віолончелі. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. Вип. 2. Умань, 2015. С. 6–13.
2. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: дисс. ... канд. иск. 2017. 238 с.
3. Лупинос С. Б. Этнокультурные основания общности ладоакустических терминов трактатов «Люй люй синьшу», «Акхак квебом» и «Гаккароку». *Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение*. № 48, 2019. С. 3–47.
4. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в музыке XX века: дисс. ... канд. иск. 2011. 301 с.
5. Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов: дисс. ... канд. иск. 2019. 243 с.
6. Фу Сяоцзин. Методика концертмейстерської підготовки майбутніх учителів музики України і Китаю: автореф. дис. ... канд. пед. наук.: 13.00.02. Київ, 2012. 20 с.
7. Холопов Ю. Н. Пентатоника как род интервальных систем. *Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры*: Материалы межреспубликанской научной конференции. 1–2 ноября 1993 г. /отв. ред. Л. В. Бражник. Казанская консерватория. 1995. С. 5–6.
8. Холопова В. Н. Китайский музыкальный авангард: от Сан Туна до Тан Дуна. М. Е. Тараканов: *Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи* / ред.-сост. Е. М. Тараканова; Алетейя, 2003. С. 243–251.
9. Чжу Юаньюань. Претворение национальных истоков в Концерте "Карта" для виолончели, видео и оркестра Тан Дуна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2015. Вип. 42. С. 198–210. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_42_20 (дата звернення: 22.07.2022)
10. Юнусова В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии. *Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки: Статьи, Исследования, Переписка*. Вып. 2. 2011. С. 195–216.
11. Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дисс. ... кандидат наук: 17.00.02 – Музыкальное искусство. 2021. 203 с.
12. Qigang Chen (2019). Boosey & Hawkes, accessed April 11, 2019. URL: <http://www.boosey.com/cr/composer/Qigang+Chen>
13. Yuxin Ouyang. Lü for String Quartet; Extrication for Clarinet, Percussion, Violin and Cello; and Qigang Chen's Approach to Pentatonicism in Reflet D'un Temps Disparu and Luan Tan. Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Music in the Graduate School of Duke University, 2020. 153 p.
14. 王安国, 我国音乐创作“新潮”纵观, 中国音乐学杂志, 1986年01期4–15页。Ван Аньго. Очерк о китайской музыке «Новой волны». *Китайское музыковедение*. № 1, 1986. С. 4–15.
15. 李西安, 瞿小松, 叶小纲, 等. 现代音乐思潮对话. 人民音乐, 1986, 6 页 13–15。/Ли Сиань, Цюй Сяосун, Е. Сяоган. Диалог на тему современной музыки. Издательство Народной музыки. № 6, 1986. С. 13–15.
16. 汪申申. 现代主义音乐在中国的命运. 人民音乐, 1995(12), 27–29. Ван Шэньшэнь. Судьба модернистской музыки в Китае. *Народная музыка*. № 12, 1995. С. 27–29.

REFERENCES:

1. Van, Inziun (2015). Heneza stanovlennia teorii ta metodyky navchannia hry na violoncheli [The genesis of the formation of the theory and methods of learning to play the cello]. *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia*. Vyp. 2. Uman, 2015. S. 6–13 [in Ukrainian].
2. Day, Yuy (2017). Elementyi traditsionnoy kulturyi v novoy kitayskoy muzyike «perioda otkrytosti» [Elements of traditional culture in the new Chinese music of the "opening period"]: diss. ... kand. isk. 2017. 238 s.
3. Lupinos, S. B. (2019). Etnokulturnyye osnovaniya obschnosti ladoakusticheskikh terminov traktatov «Lyuy lyuy sinshu», «Akhak kvebom» i «Gakkaroku» [Ethnocultural grounds for commonality of lado-acoustic terms of the treatises "Lu lu xinshu", "Akhak kvebom" and "Gakkaroku"]. *Universitetskiy nauchnyiy zhurnal. Filologicheskie i istoricheskie nauki, arheologiya i iskusstvovedenie*. № 48, 2019. S. 3–47.
4. Pen, Chen (2011). Ladovaya sistema kitayskoy muzyiki i eYo pretvorenje v muzyike XX veka [The modal system of Chinese music and its embodiment in the music of the XX century]: diss. ... kand. isk. 2011. 301 s.
5. Fan, Yuy (2019). Seriy'naya tehnika v kitayskoy kamerno-instrumentalnoy muzyike 1980–1990-h godov [Serial technique in Chinese chamber and instrumental music in the 1980s–1990s]: diss. ... kand. isk. 2019. 243 s.

6. Fu, Siaotszin (2012). *Metodyka kontsertmeisterskoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzyky Ukrainy i Kytaiu* [Methodology of concertmaster training of future music teachers of Ukraine and China]: avtoref. dys. ... kand. ped. nauk.: 13.00.02. Kyiv, 2012. 20 s. [in Ukrainian].
7. Holopov, Yu. N. (1995). *Pentatonika kak rod intervalnyih sistem* [Pentatonic as a kind of interval systems]. *Pentatonika v kontekste mirovoy muzykalnoy kulturyi: Materialyi mezhrespublikanskoj nauchnoy konferentsii*. Kazan, 1-2 noyabrya 1993 g. /otv. red. L. V. Brazhnik. Kazanskaya konservatoriya. 1995. S. 5–6.
8. Holopova, V. N. (2003). *Kitayskiy muzykalnyi avangard: ot San Tuna do Tan Duna* [Chinese musical avant-garde: from Sang Tong to Tang Dong]. M. E. Tarakanov: *Chelovek i Fonosfera. Vospominaniya. Stati* / red.-sost. E. M. Tarakanova; Aletyya, 2003. S. 243–251.
9. Chzhu, Yuanyuan (2015). *Pretvorenje natsionalnyih istokov v Kontserte "Karta" dlya violoncheli, video i orkestra Tan Duna* [The embodiment of national origins in the Concerto "A Card" for cello, video and orchestra by Tang Dong]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. 2015. Vyp. 42. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_42_20 (date of access: 22.07.2022)
10. Yunusova, V. N. (2011). *O natsionalnoy prirode muzykalnogo avangarda Azii* [On the national nature of the musical avant-garde of Asia]. *Pamyati Romana Ilicha Grubera. V mire istorii muzyki: Stati, Issledovaniya, Perepiska. Vyip. 2*. 2011. S. 195–216.
11. Yan, Tszyanan (2021). *Natsionalnyie traditsii v tvorchestve kitayskogo kompozitora Syuy Chantszyunya* [National traditions in the work of the Chinese composer Xu Changjun]: dis. ... kand. nauk: 17.00.02 – Muzykalnoe iskusstvo. 2021. 203 s.
12. Qigang Chen (2019). Boosey & Hawkes, accessed April 11, 2019. URL: <http://www.boosey.com/cr/composer/Qigang+Chen>
13. Yuxin, Ouyang (2020). *Lü for String Quartet; Extrication for Clarinet, Percussion, Violin and Cello; and Qigang Chen's Approach to Pentatonicism in Reflet D'un Temps Disparu and Luan Tan*. Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Music in the Graduate School of Duke University, 2020. 153 p.
14. 王安国, 我国音乐创作“新潮”纵观, 中国音乐学杂志, 1986年01 期4–15 页。Van Ango. *Ocherk o kitayskoy muzyke «Novoy volnyi»* [Essay on Chinese "New Wave" Music]. *Kitayskoe muzykovedenie*. № 1, 1986. S. 4–15 [in Chinese].
15. 李西安, 瞿小松, 叶小纲, 等. 现代音乐思潮对话. 人民音乐, 1986, 6 页 13–15。 / Li Xian, Tsyuy Syaosun, E. Syaogan. *Dialog na temu sovremennoy muzyki* [Li Xian, Qu Xiaosong, Ye Xiaogang. Dialogue on contemporary music]. *Izdatelstvo Narodnoy muzyki*. № 6, 1986. S. 13–15 [in Chinese].
16. 汪申申. 现代主义音乐在中国的命运. 人民音乐, 1995(12), 27–29. Van Shenshen. *Sudba modernistskoy muzyki v Kitae* [Wang Shenshen. The fate of modernist music in China]. *Narodnaya muzyka*. № 12, 1995. S. 27–29 [in Chinese].

УДК 78.071.1(477):78.087.68:784.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-20>

Марія ЯРКО

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 11, м. Дрогобич, Україна, 82100

ORCID: 0000-0003-4514-3550

Ала МЕЛЬНИК

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри оркестрових струнних інструментів, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 000-0001-5811-8958

Євгенія ШУНЕВИЧ

доцент, доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 11, м. Дрогобич, Україна, 82100

ORCID: 0000-0002-3473-9562

Бібліографічний опис статті: Ярко, М., Мельник, А., Шуневич, Є. (2023). Алгоритми етнонаціональної ідентифікації у хорових обробках Анатолієм Кос-Анатольським лемківських народних пісень. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 148–157, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-20>

АЛГОРИТМИ ЕТНОНАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ У ХОРОВИХ ОБРОБКАХ АНАТОЛІЄМ КОС-АНАТОЛЬСЬКИМ ЛЕМКІВСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

Мета роботи. Галицька музична культура межі XIX–XX століть є унікальним образком намагань творення національного композиторського стилю, що як поняття з певних історико-політичних умов буквально не мало права на свою самоактуалізацію. Така ситуація була складена ще у давні історичні часи, коли власне України як такої не існувало (була хіба що «малоросія»). Відповідно, у подальшому історичному часі власне українське населення, як відомо, також не мало своєї географічно-етнічної автономії: численні етнографічні середовища були буквально розподілені поміж правничими зазіханнями сусідніх держав. Але поміж тим, існувало суто Галицьке середовище, яке попри державницькі перипетії прагнуло просвітницького та професійного вдосконалення, вдаючись до освіти у престижних європейських закладах освіти. Зокрема, Анатолій Йосипович Кос (псевдонім – Кос-Анатольський – уродженець м. Коломиї), під орудою проф. Шухевича та племінниці Соломії Крушельницької Одарки Бандрівської з вокалу та проф. Северина Барбага з музично-теоретичних дисциплін і композиції, – все ж таки склав іспит на звання «вчителя музичної гімназії» (і це попри те, що йому доводилося грати на вечірках молоді та ресторанах, аби фінансово забезпечувати родину). Ситуація з працевлаштуванням Кос-Анатольського в ролі музичного діяча змінилася аж опісля Другої світової війни: у 1951 році його запрошують викладати музично-теоретичні дисципліни у Львівській консерваторії (і це попри те, що до цього часу він здобув адвокатську кваліфікацію), а в 1954 році здобуває вчене звання доцента. А отже, у статті формулюється питання творчого методу Анатолія Кос-Анатольського (1909–1983) щодо алгоритмів творення національного композиторського стилю – феномена, який у постмодерному часі саморозвитку української музикознавчої думки щодо цього питання набув особливої актуальності. **Методологія:** в даному випадку, це питання розглядається на основі жанру обробки народної пісні – найбільш ефективного творчого алгоритму на етапі становлення української національної композиторської школи. Більше того, до уваги взято авторський метод опрацювання фольклорного матеріалу у матрицях його етнічної форми ідентичності, що, безсумнівно, має здатність перездійснюватися у таку «відкрити» форму ідентичності щодо загальнолюдського досвіду, як національна форма ідентичності. **Наукова новизна пропонованого дослідження** полягає у неординарній специфікації питань етнічної та національної форм ідентифікації як надважливого атрибута формування категорії «національний композиторський стиль». **Висновки** з поданого дослідження формулюються так: поданий у хорів творчості А. Кос-Анатольського образок хорових обробок лемківських народних пісень – це взірцевий алгоритм творчої роботи з фольклорним матеріалом, оскільки йдеться про етнонаціональну ідентифікацію індивідуального композиторського стилю з матрицями загально-академічного музичного досвіду. А отже, у статті формулюється

питання творчого методу Анатолія Кос-Анатольського щодо алгоритмів творення національного композиторського стилю – феномена, який у постмодерному часі саморозвитку української музикознавчої думки щодо цього питання набув особливої актуальності. В даному випадку, це питання розглядається на основі жанру обробки народної пісні – найбільш ефективного творчого алгоритму на етапі становлення української національної композиторської школи. Більше того, до уваги взято авторський метод опрацювання фольклорного матеріалу у матрицях його етнічної форми ідентичності, що, безсумнівно, має здатність переодійснюватися у таку «відкрити» форму ідентичності щодо загальнолюдського досвіду, як національна форма ідентичності.

Ключові слова: етнічна та національна форми ідентичності, національний стиль, А. Кос-Анатольський.

Mariia YARKO

Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musical and Theoretical Disciplines and Instrumental Training, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 11 I. Franko str., Drohobych, Ukraine, 82100

ORCID: 0000-0003-4514-3550

Ala MELNYK

Candidate of Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Orchestral String Instruments, Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts, 11/13 Constitution Square, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 000-0001-5811-8958

Yevheniia SHUNEVYCH

Associate Professor, Associate Professor at the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 11 I. Franko str., Drohobych, Ukraine, 82100

ORCID: 0000-0002-3473-9562

To cite this article: Yarko, M., Melnic, A., Shunevych, Y. (2023). Alhorytmy etnonatsionalnoi identyfikatsii u khorovykh obrobkakh Anatoliiem Kos-Anatolskym lemkyvskykh narodnykh pisen [Algorithms of etno-national identification in choral arrangements by Anatolii Kos-Anatolskyi of lemkos' folk songs]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 148–157, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-20>

ALGORITHMS OF ETHNO-NATIONAL IDENTIFICATION IN CHORAL ARRANGEMENTS BY ANATOLII KOS-ANATOLSKYI OF LEMKOS' FOLK SONGS

Summari. *The research aim. Galician musical culture of the turn of the 19th and 20th centuries is a unique example of efforts to create a national compositional style, which as a notion, due to certain historical and political conditions literally had no right to self-actualization. Such a situation existed even in ancient historical times, when Ukraine itself did not exist as such, (there was only "Little Russia"). Accordingly, in later historical times, as is known, the Ukrainian population also did not have its geographical and ethnic autonomy: numerous ethnographic environments were literally distributed among the legal encroachments of neighboring states. But in between, there was a purely Galician environment, which, despite the vicissitudes of statehood, sought educational and professional improvement, resorting to education in prestigious European educational institutions. In particular, Anatolii Yosypovych Kos (pseudonym – Kos-Anatolskyi – a native of Kolomyia), under the guidance of prof. Shukhevych and niece of Solomiya Krushelnytska Odarka Bandrivska from vocals and prof. Severyna Barbaha in music-theoretical disciplines and composition, still passed the exam for the title of "teacher of a music gymnasium" (and this despite the fact that he had to play at youth parties and restaurants in order to financially support his family). The situation with Kos-Anatolskyi's employment as a musician changed only after the Second World War: in 1951, he was invited to teach music-theoretical disciplines at the Lviv Conservatory (and this despite the fact that by that time he had obtained a lawyer's qualification), and in 1954 obtains the academic title of associate professor. Therefore, the article formulates the question of the creative method of Anatolii Kos-Anatolskyi (1909–1983) in relation to the algorithms of creating a national compositional style - a phenomenon that has become especially relevant in the postmodern era of self-development of Ukrainian musicological thought regarding this issue. Methodology: in this case, this issue is considered on the basis of the genre of folk song processing – the most effective creative algorithm at the stage of formation of the Ukrainian national composer school. Moreover, the author's method of processing folklore material in the matrices of its ethnic form of identity is taken into account, which undoubtedly has the ability to be transformed into such an "open" form of identity in relation to universal human experience, as a national form of identity. The scientific novelty of the proposed research lies in the extraordinary specification of issues of ethnic and national forms of identification as an overriding attribute of the formation of the "national compositional*

style" category. The conclusions of the presented research are formulated as follows: the sample of choral arrangements of Lemkos' folk songs presented in the choral work of A. Kos-Anatolskyi is a model algorithm for creative work with folklore material, since it is about the ethno-national identification of an individual composer's style with the matrices of general academic musical experience. Therefore, the article formulates the question of the creative method of Anatolii Kos-Anatolskyi regarding the algorithms of creating a national compositional style – a phenomenon that in the post-modern era of self-development of Ukrainian musicological thought on this issue has acquired special relevance. In this case, this question is considered on the basis of the genre of folk song processing – the most effective creative algorithm at the stage of formation of the Ukrainian national composer school. Moreover, the author's method of processing folklore material in the matrices of its ethnic form of identity is taken into account, which undoubtedly has the ability to be transformed into such an "open" form of identity in relation to universal human experience, as a national form of identity.

Key words: *ethnic and national forms of identity, national style, A. Kos-Anatolskyi.*

Актуальність проблеми. На сьогодні доведено, що істинний сенс герменевтичної рецепції прикладів української музичної творчості розкривається лише з позицій виокремлення та діагностики певної форми ідентичності, що завжди результується обраним алгоритмом етнонаціональної ідентифікації; а надто – коли йдеться про форми культурного синтезу (Ярко, 2013; 2015; 2017). Приклади української музичної творчості засвідчують наявність уміння «перездійснювати» багатий емпіричний досвід етнічної культури у «розімкнутому» варіанті його (досвіду) самоздійснення. Адже формотворчі чинники національної свідомості – це, словами К. Ясперса, «трансцендентальна суб'єктивність», яка має не стільки суто природній (як у випадку етнічної свідомості), скільки соціально-історичний зміст у «можливих формах майбутнього». Тому унікальність (власне історичність) саме *етнічної форми ідентичності* української національної музичної творчості забезпечує виразно накреслювана атрибутція *самоактуалізації феноменів національної культурної пам'яті* (Попов, Фурса, 1998; Козаренко, 2000; Ярко, 2013].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ще від 90-х років ХХ ст. активну участь у розгортанні суджень щодо етнонаціональної ідентичності української музичної творчості засвідчують численні наукові розвідки Л. Кияновської (2000), О. Козаренка (2000), М. Ярко (2013; 2017) та б. ін. Загально епіцентром постановки питання виявилася потреба у встановленні *координати пізнання феномена «національний стиль» та «українська національна музична мова»*, що фактично об'єднала довкола себе різновекторні розмірковування сучасних музикознавців. Урешті-решт, вже наприкінці 10-х рр. ХХІ ст. було загально визнаним розуміння того, що «національний стиль» – це далеко неоднозначне утворення, яке має свою власну тракто-

рію самоздійснення на основі образу певних світоспримальних настанов щодо самопізнання за векторами «відбору доцільного» (тип предметової настанови), завдяки чому відбувається селекція позитивного змісту історичної пам'яті та трансформація цього «відібраного» змісту (як «духу» традиції) у щоразу наступну історично актуальну рефлексивну сферу. Однак, надто загальні судження ще потребують ретельного опрацювання; зокрема – стосовно вирізнення власне «етнічної» та «національної» форм ідентичності, оскільки перша з них є принципово «замкненою» формацією (як «душа у собі»), інша – принципово «розімкненою», що резонує із собі подібними в множині історично складених стильових систем (Попов, Фурса, 1998). Причому, значення заявлених форм ідентичності слід вважати нормами «компетентності» та «компетенції» щодо сучасної наукової парадигми (М. Айзенбарт, 2017).

Мета дослідження. Дана стаття має метою залучення до описаного роду завдань, які (слід сподіватися) ще надовго будуть проводити українську музикознавчу думку в намірі виокремлення пріоритетів заявлених формацій та узгодження їх розуміння в образі *парадигми етнонаціональної ідентичності української музичної творчості*. На думку авторів цієї статті така парадигма (як «взірець» та «приклад») має відтворювати певні системні умови або ж, іншими словами, – параметри етнонаціональної ідентифікації. Наприклад, щодо українського національного стилю – це:

1) ментально-архетипний зміст національної культури за природними нормами світобуття етносу;

2) рефлексивна світосприймальна настанова як світовідчуттєвий зворот і психологічне відтворення кордоцентризму та емоціоналізму;

3) модальність української національної ідеї – стани збудження національної пам'яті

та заснованих на ній виявів історичних прагнень;

4) лексема пісенності як типологічно адекватна мислеформа відтворення епістеми «філософії серця» (за П. Юркевичем);

5) композиційно-драматургічний пріоритет пісенної строфіки (у тому ж числі – думової тирадності) та варіантності і варіаційності як технік музичного мислення (Ярко, 2017).

Але услід за тим повинно мати місце питання *особової форми ідентичності*, що також як певна матриця узгоджується в алгоритмах герменевтичної рецепції згідно з вище викладеними індикаторами парадигми етнонаціональної ідентичності української музичної творчості. На думку авторів цієї статті, подібного роду завдання може бути успішно вирішуваним в образі найвищого рівня вираженням духовної модальності – *стану критичної рефлексії в напрямі пошуків власної ідентичності та сенсу буття, що подається як універсальна інтенція свідомості та мислення в моделі «моностилію»*.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Розгляд жанру *обробки народної пісні* у матрицях етнічної на національної форм ідентичності видається украй важливим атрибутом дослідження творчого методу особного композитора в утворенні такого феномена, як «національний стиль».

У процесах національного самовизначення української професійної музичної творчості *жанрова форма обробки народної пісні* виявляється щонайефективнішим чинником «перетравлення різних мов у тілі рідної мови» (вислів О. Козаренка): як ментально особна, собітожність народнопісенного матеріалу незмінно забезпечувала етнонаціонально індивідуалізовану спеціалізацію будь-якої історично зумовленої стильової системи (Козаренко, 2000, с. 56–59).

Своєю чергою, постановка питання щодо стильової аури прикладів української професійної музичної творчості завжди повинна мати належні кореляти – ставлення до неї як до певного типу «Тексту» із лише йому внутрішньо притаманними комунікативними механізмами: саме вони змушують диференційовано розглядати феномени етнічної та національної форм ідентичності як різноспрямовані модальні формації, що забезпечують певні вектори стилет-

ворчого процесу. Зокрема, теза «у світі нічого немає без-етнічного» (Ентоні Д. Сміт, 1994) закликає пильно вчуватися в *модальні структури* буття етносу та осмислювати їх у ролі ментально зумовленої якості творення національного стилю.

Проте, принципово важливо розрізнити *вектори* вище описаного стилетворчого процесу.

Наприклад, *етнічна форма ідентичності* – це як «душа у собі»; тобто – принципово «згорнута» у себе формація, що ретельно оберігає «своє» від «чужого» і тому існує у матрицях *мікроіндивідуаційного* процесу – звичаєвої форми трансляції традиції у функції наслідування (Попова, Фурса, 1998). Та водночас, саме цей «первинний стан тотожності» (за К.-Г. Юнгом) і є своєрідною аксіомою становлення та структуризації національного музичного стилю, що спонукає до методу адекватного співвідношення мислеформ національної культурної пам'яті та лексико-граматичних форм академічної моделі музичного мислення; щоправда – з їх корекцією у бік дотримання саме автентичності фольклорних лексем.

Натомість, *національна форма ідентичності* є принципово «розгорнутою назовні» модальною формацією, бо прагне резонування із собою подібними в історичній множині систем: маючи у собі кореневий зв'язок із знаками та символами етнототожного архетипу, ця формація свідомо набуває академічного статусу задля входження у таку «тотожність різних», як «світова художня культура» (визначення К. Ясперса); і це є процесом *макроіндивідуації*, що покладається на раціонально організований процес відбору доцільного та симбіоз із матрицями загальнокультурного досвіду в напрямі рефлексії власної самоцінності.

Саме тому визнання власне «національного стилю» передбачає його обґрунтування вже як феномена *етнонаціональної ідентичності* – від алгоритму первинного диференціювання структур етнічної собітотожності, до встановлення похідного вектора *національної самоідентифікації з історично складеним академічним досвідом*.

Згадаймо, зокрема, той факт, що засновник української національної композиторської школи М. В. Лисенко наполегливо радив «оглядатися довкола» – шукати прикладів для музичної творчості, але запозичене подавати із

«національною під світкою». Саме тому *лисенкова модель національної музичної мови* має екстравертно-екстраполятивну розгортку щодо загальнокультурного здобутку (О. Козаренко, 2000; Ярко, 2017); відтак – надає підстави вести мову про *хрестоматійні прикмети лисенкового стилю* (Л. Кияновська, 2000), тобто його *гетерогенну (тип інтерпретуючого стилю) природу*. Відповідно, найважливіше, на що спромоглися і Лисенко, і його послідовники – це чітко структуроване національне самоусвідомлення професійної музичної творчості, яке передбачало *послідовне опанування лексичною атрибутикою академічного досвіду музичного мислення*. Загально це значить, що *духовні межі етнічної автономії, які передаються як певний природний стан світорозуміння, на певному етапі переростають у синтетичні візії світу, коли принциповим є розімкнення свого в координатах резонування з іншим собі подібним – як також національно собітотожним*.

Нагадаємо, однак, що порушення жорсткості етнічної форми ідентичності відбувається засобом *рефлексивної самоідентифікації*, яка, своєю чергою, сприяє *виходу за межі етнічно-комунікативних функцій у бік полісемантичності*. То ж саме у цей момент, коли тип культури формується коштом змін та ускладнення, і виникає позначення власне *національної форми ідентичності*: відтепер вона є «над-етнічним», але «не без-етнічним» утворенням; більше того – вбирає у себе її (національної культури) етнічне ядро, але не обмежується ним; та є не стільки інтегративною (тут – у сенсі поповнення), скільки *синтезованою формацією*. І хоча ще на початку ХХ ст. про закономірність співіснування загальнолюдського та національного мовилося як про мету «віднайдення свого поміж чужого» (М. Грінченко, С. Людкевич), наприкінці того ж таки століття було стверджено: в українській музиці не було, немає (бо ж бути не може!) «чистих» проявів будь-якої стильової моделі, складеної «ззовні».

Важливо, отже, розуміти: якщо категорії універсального світовідношення дозволяють загально розглядати історію музичної творчості як вищий вид руху, то система її етнонаціональних модусів – це, власне, «живі порухи» цієї історії. Виглядає, зокрема, на те, що в етнонаціональних модусах загальностильова парадигма реалізується засобом *дискурсу*: вони

завжди настроєні на ненормативність, *підкреслюють суб'єктивність*. Не зайвим буде, зокрема, нагадати: дослідники різного історичного часу пов'язують модальну специфіку української культурної традиції з переважаючим вектором інтроверсії, ментально зумовлюваною «психоаналізом буття» (Л. Рудницький) та пріоритетом кордоцентричного чинника, що має також визначення як епістема «філософії серця» (за П. Юркевичем). Щоправда, подекуди – це також переродження архетипно заданого емоціоналізму в екстравертний тип, коли є місце драматичним збуренням (М. Лисенко, Б. Лятошинський), або синтетичну модель амбоверта (С. Людкевич). Однак, перелічені модальні форми мають в ролі психоповедінкового інваріанту *метатему пісенності*, що виступає в ролі *метазнаку*: як надихаючий чинник, вона забезпечує етнонаціональний модус (дискурс) української професійної музичної творчості та становить собою полюс стильового притягання в регламенті концепції алюзійного розвитку стилю, де власне алюзія функціонує в ролі непрямого цитування або ж «натяку» (маються на увазі свідомі запозичення).

Описаний спосіб постановки питання щодо зрозуміння ментальної своєрідності прикладів української національної музичної творчості є методологічно відповідним щодо сучасної парадигми «філософії цілості»; тобто – коли враховуються:

- 1) провідна світовідчуттєва модальність конкретної національної культури;
- 2) соціокультурний контекст та духовна ситуація часового фрагмента історії;
- 3) особистісні пріоритети та персоніфікований внесок авторської творчості стосовно процесу професіоналізації національної композиторської школи в якості алгоритмів етнонаціональної самоідентифікації академічного досвіду музичного мислення;
- 4) провідні лексеми у вигляді жанрових домінант музичної творчості та стилістичний арсенал індивідуальної стильової системи в якості її психоповедінкового інваріанту як способу формування самої стильової системи.

Прикладаючи увесь наведений перелік аналітичних позицій щодо музичної творчості та, власне, постаті Анатолія Кос-Анатольського (1909–1983) як виразно національного українського професійного композитора з пам'яті

передусім виринає живий образ інтелігентної, лагідної вдачі та завидної чоловічої вроди людини, яка на тлі тотальної комуністично-соціалістичної ідеологізації вирізнялася як монументальне втілення *модерної фазо-епохи професійного змушнення української національної музичної творчості*: освіченість, жвавий (не без гумору) розум, невтомна праця над репертуарним забезпеченням українських виконавців національно собітотожним матеріалом – далеко неповний перелік його досягнень, що всупереч радянським реаліям живилися душею саме етнічної форми ідентичності. Як ефективний чинник опору культурній експансії з боку пролетарської ідеології та засіб збудження національної культурно-історичної пам'яті, модальна структура етнічної форми ідентичності його творчості забезпечувала *імунну* реакцію щодо соціалістичних символів та «її» цінностей й тим самим забезпечувала прямий зв'язок з ідеєю просвітянсько-культурницької парадигми (П. Куліш) – ідеєю національного самоусвідомлення (доцентрова координатна спрямованість самоорганізації національної культури).

Іншими словами, сенс етнічної форми самоідентифікації індивідуального композиторського стилю А. Кос-Анатольського, як суто національного композитора, полягав у його конкретно-історичній особливості: супроти ідеї «асиміляції народів у радянську спільноту» модальна структура етнічної ідентичності свідчила про собітотожну культурно-сепаративну функцію, що межує з інстинктом самозбереження. Крім того, оскільки однією з найстійкіших і найвиразніших матриць структурування етнічної форми ідентичності є *звичаєвість* (культурно-генетична програма переведення досвіду минулих поколінь у цінності теперішнього) – а це архетипна форма буття народнопісенної традиції, що як концентрація ментальних утворень забезпечує її дотримання у вигляді принципу етнічної автентичності мислення, – тоді чи то компоновання «на тему» народної пісні, чи то цитатне уведення народнопісенного матеріалу або ж запозичення його музичної лексики, а надто затребуваність жанру художньої обробки народнопісенного зразка чи його стилізації «в народному дусі» є певним рівнем або ж історично необхідним моментом *кодування національного стилю*.

Урешті-решт, у зразках, виконаних А. Кос-Анатольським, хороших обробок лемківських пісень маємо можливість сповна поринути в атмосферу буття етнічно самобутнього народнопісенного матеріалу¹, який свідомо і не без професійно витонченого чуття міри його адекватного співвідношення з академічною музичною лексикою підноситься до рівня класики хорової літератури *в жанрі «обробки народних пісень»* з автентичними словесними текстами, які до того ж передбачають дотримання фонетичної специфіки лемківської говірки². Це – пісні різного жанрово-стилістичного типу, які різняться поміж собою згідно із *семантичною функцією народного звичаю* – соціальним призначенням та обставинами виконання:

- лірична побутова («Вшитки ся поля зазеленіли», «Зелена ліщина», «Фурман»);
- весільна обрядова («Горіла липка»);
- весільні не обрядові (застільна «Мила моя», «Чиє-ж то полечко?») та до танцю («Заграй мі, гудачку!»);
- жовнірська («Кед ми прийшла карта»).

Доволі характерно, що при обробці кожен конкретний жанровий образок оснащено певним принципом співвідношення або ж радше системності стосунків в системі «Фольклор – Композитор», що їх для справедливості аналізу доцільно осмислювати як співвідношення «Слова» (усна традиція) і «Музики» (писемна традиція).

Наприклад, обробка жанрового типу ліричної побутової пісні максимально наближена до *деталізації* його образної програми; і, навпаки, тип весільної пісні до танцю – *узагальнення*. Крім того, кожного разу надається можливість мислити також про принципи, що торкаються авторського мислення власне «Композитора»

¹ **Лемки** (термін уведено в обіг на поч. XIX ст.) – етнографічна група українців. **Лемківщина** – українська етнічна територія, яка розташована по обох схилах Карпат (Східних Бескидів): між річками Сян і Попрад у межах сучасної Польщі, та на північний захід від ріки Уж у Закарпатті до ріки Попрад у Словаччині (загальна площа близько 3,500 км²). У першій половині XX ст. лемки стали жертвою пропагандованого радянським Кремлем етнічного принципу вирішення прикордонних суперечностей та політичної (комуністичної) ідеї відбудови Польщі як мононаціональної держави: упродовж 1944–1946 рр. відбулося кілька етапів *виселення українців (лемків) з території Польщі*, і це переселення/депортація щоразу більше набувала класичної форми *етнічної чистки*.

² Наприклад: для *фонетичного* позначення заднього горлового звука «и» лемки вживають кириличну літеру «ы»; у словах зразка «болить, перстень, їдь» не вживають м'який знак; інші типові приклади фонетичних відмінностей з літературною українською мовою складає така добірка слів – «кед ми / кед мі», «вितанцюю / витаньцюю», «ні отец, ні матка / ни отец, ни матка», «ідь за мене / ид за мене», «ніхто / нихто», «парубок / паробок», «горіла, любила / горіва, любива», «той / тот», «ідеш / идеш», «пускала / пуцава».

в плані позиції або *адекватного*, або *резонуючого* співвідношення із первинним компонентом музично-поетичної системи – «Фольклор».

Звісна річ, заявлені позиції щодо системності стосунків поміж фольклорним праобразом та його професійним композиторським опрацюванням потребують аналітичної конкретизації. Задля цього й подаються наступні аналітичні нотатки.

В особливостях тематичного опрацювання А. Кос-Анатольським ліричної побутової пісні «**Вшитки ся поля зазеленіли**» проглядає модерна стилістична манера, що її започаткував ще В. Барвінський у так званих гармонізаціях (власне обробках) для фортепіано колядок та щедрівок:

– щільний ритм гармонічних змін; смакування ладовими відтінками доміантових гармоній (VII_n , VII_r , III_n , III_r , V_n , V_r), що загально вплітаються у класичну модель функціональної логіки;

– оманлива видимість тональної опори, яку дублює верхня медіанта;

– включення додатковим акордовим тоном секунди, що акустично забруднює класичну терцієву конструкцію в ефекті гетерофонії;

– варіантні перегармонізації стабільних пісенних мотивів, котрими насичується рух змісту пісні;

– додавання колориту неаполітанської гармонії щодо основного та побічного тону тональності тощо.

Крім того, подібно до методу роботи М. Леонтовича з фольклорним матеріалом, А. Кос-Анатольський у *тематичний спосіб* розвиває композиційний план твору: перегармонізації та фактурні перетворення стабільних мотивних осередків наспіву складають своєрідний інтонаційний фонд для драматургічного просування композиційної форми у фазах психологічної драми. А отже, композитор значною мірою посилює *ліричну модальність* цієї народної пісні, сягаючи при цьому ефекту *деталізації* її образної програми та *резонуючого співвідношення* в системі «Фольклор – Композитор».

Подібної драматизації композиційної форми, але при цьому із ефектами *театралізації* (наочності персонажу) та комікування над ситуацією у стосунках в моделі залицання, А. Кос-Анатольський сягає в обробці весільної не обрядової застільної пісні «**Миля моя**»:

режисерування куплетно-варіантної композиційної форми виконавським ресурсом, ладотональним зсувом та контрастними темповими змінами (швидко, повільно, жваво) впритул до сюжетної характерності увиразнює звичаєвий жанровий тип фольклорного праобразу, що, як і в попередньому випадку, свідчить про принципи *деталізації* та *резонуючого співвідношення* обох систем.

І навпаки, у ще одній не обрядовій весільній пісні до танцю – «**Заграй мі гудачку**» – А. Кос-Анатольський максимально наочно й точно (адекватний тип співвідношення праобразу та його творчого перетворення) неначе підживляє виразові барви танцювального образу-дійства: до наспіву додано *quasi-інструментальний* фон, який супроводжує вокальне соло. І цього виявилось достатньо, аби поза участю будь-яких гармонічних накопичень чи академічно хитромудрих функціональних переплетень в адекватний спосіб «підтримати» питому атмосферу буттєвості фольклорного праобразу.

Натомість, у ліричній побутовій пісні «**Зелена ліщина**» А. Кос-Анатольський знову вдається до методу *деталізації* образної програми, що містяться у проникливих метафорах словесного тексту. Адже *сміслова завуальованість сильних емоцій є (не мало не багато) етичною нормою фольклорної лірики*. Тому не дивно, що композитор вдається до *щонайменш інтонаційно-сміслового диференціювання ліричного змісту*, роблячи це усіма приступними для хорового тематизму засобами музичної виразності – добірною лексикою гармонічних змін та фактурними образами:

– у вступній та експозиційній зоні – мерживний склад «безслівного» гармонічного фону у хоральній ансамблевій манері, понад яким височіє невибагливий на мелодичний рельєф автентичний заспів;

– у приспіві – хоральне унаочнення гармонічних ідей фону до соло;

– у серединній зоні – розмежування фактурних пластів на підголоски та імітації;

– у фінальній зоні – загальне згущення виразових барв та технік тематичного розвитку (у мелодичні варіанти наспіву вкладаються активні висхідні широкі кроки – на сексту, септиму, квінту, – які несуть у собі заклічну й наполегливо вимогливу інтонацію);

- залучено динамічні й штрихові контрасти;
- власне наспів перетворюється на декламаційний тип інтонаційного рельєфу тематизму – із рецитаціями, інтонаційним увиразненням «холодних» гармоній субдомінантової сфери та контрастними темповими зрушеннями.

Не менш добірними є прийоми, що їх застосовує А. Кос-Анатольський при обробці ліричної побутової пісні «**Фурман**»: це ретельна й не без гумору винахідлива *режисура* як композиційної форми, так і персоніфікації голосових партій. Наприклад:

- підкреслено стриманий темп та валайкувата манера руху – це інтонація фурмана;

- а звукоінтонаційні додатки «Гайта!», «Вісьта!», «Гей!» та «Вйо!» у звукообразальний спосіб домальовують образ головного персонажу;

- своєю чергою, гуртовий тип хорового співу в моделі *lidertafel* (гармонічного хоралу) узагальнює сюжетну лінію.

До числа весільних пісень жанрової групи обрядового звичаю належить пісня «**Горіла липка**». Її куплетну структуру (розлогий подвійний заспів у дві строфи, що його виконують окремо дівчата й парубки, та короткий приспів) А. Кос-Анатольський в режисерський спосіб komponує у сценічно-театральній якості – у вигляді веселого театралізованого дійства, що має розподіл на певні «акти дії». Спершу – жвавого танцю й пустощів; за тим – діалогічного зіставлення заспіву в манері гуртового співу (із підголосками). Більше того, опісля другого куплету А. Кос-Анатольський вводить бравурну коду: як і на початку – це картина веселощів та жвавої гуртової гри.

Із не меншою мірою *картинності* виконана А. Кос-Анатольським обробка весільної не обрядової застільної пісні «**Чиє ж то полечко неоране?**» Її неначе під відкриття театральної завіси очолює зачин усього хору, що своїм монолітним *marcato* нагадує оркестрове *tutti*. Услід за тим проведення безпосередньо заспіву, де є повторення віршового рядка, має почергову подільність на соло та хорове *tutti*; причому – із персоніфікацією у самому соло дівчини (перший куплет) та парубка (другий куплет). Серединний розділ композиційної форми (третій куплет пісні) А. Кос-Анатольський моделює у драматичний спосіб:

- у менш рухливій манері, стишено та жалібно (власне жалощів додає гармонічний вид паралельної мінорної тональності);

- із скороченням віршової строфи проводиться теза від імені дівчини;

- натомість відповідь-запитання від імені парубка масштабно укрупнюється, оскільки його підхоплює хорове *tutti*.

На цей момент також не менш драматичний смисл вносить ладо-тональне відхилення (у бік тональності II щабля) із уведенням хроматичних ввідних тонів. При цьому із реального автентичного наспіву залишився незмінним лише знак ритмо-моторики, бо мелодичний прототип видозмінюється настільки, що складається алюзія (натяк) на розробковий процес. До того ж ця алюзія поширюється і на четвертий куплет, який знаменує собою фінальну зону композиційної форми: з одного боку – це відновлення експозиційної якості пісенного тематизму; з іншого – його варіантна видозміна засобом алюзії на імітації (ситуація «діалог у діалозі»). З настанням п'ятого куплету композиційна форма фіксує коду: це хорове *tutti*, де вже немає діалогічної моделі, бо від імені дівчини *драматургічним принципом «несподіваної розв'язки»* висновується моральне напучування.

З-поміж усіх решти розглянутих пісенних різновидів жовнірська пісня «**Кед ми прийшла карта**» подана А. Кос-Анатольським у *найбільш драматичній манері вираження*: це тип монологічної лірики в модальності розпачу й жалю, які парадоксально вкладені у хвацькі ритми чардашу (затяжна синкопа із попередньо ударною короткою тривалістю). Щоправда, у вступному розділі композиційної форми А. Кос-Анатольський безпосередньо конкретизує панівну модальність пісенного праобразу – журливу задуму, яку увиразнює засобом «безслівних» кантиленних осередків із затяжними ферматами поміж ними (спершу – в моделі перерваного звороту; опісля – із зупинкою на альтерованому септакорді другого щабля) та чуттєвими ввідними (також альтерованими) септакордами. При цьому загально фактурний образ вступного розділу має вигляд мереживного плетива підголосків, хоча водночас вони чітко підпорядковані гомофонно-гармонічній системі мислення. Доволі характерно, відтак, що безпосередньо хоровий тематизм цього

твору складено на зразок гармонічного фону до сольного проведення заспіву (поперемінно у партії баритона та ансамблю жіночих голосів). Проте, стабільність утримування фактурного образу вступного розділу є тим підтекстом, що його скомпонував і подав тематично саме композитор: разом із соло – це сукупно монолітне гармонічно структуроване полотно із добірними гармонічними зворотами в академічній функціональній та фольклорній перемінно-ладовій манері (чільне місце займають гармонії VII_n та III_n шаблів). Урешті-решт, прийом тематичного диференціювання хорової фактури твору визначив драматургічну розв'язку, що настає у коді: тут обидва варіанти фактурного образу експоновано стисло й максимально рельєфно (авторська вказівка на високу міру експресивності співу та характерну артикуляцію – «підкреслено, рішуче»).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження доводить, що кожний опрацьований А. Кос-Анатольським жанровий тип лемківської пісні – це *гармонійний синтез фольклорної музичної лексики та академічно вишколених принципів komponування музичної матерії*: з боку композиційного структурування – із ґрунтовно осмисленою драматургічною перспективою; з боку фактурних обрисів хорового тематизму – із переконливо структурованим гармонічно-функціональним вмістом. Що ж до *жанрової семантизації* – її, звісна річ, зумисне *ампліфіковано*: А. Кос-Анатольський безпосередньо працює з народнопісенною традицією в її цілості як із *звиз*

чаєвими мислеформами; а тому такий часто вживаний цим композитором *прийом режисерування композиційної форми безпосередньо резонує із праобразом*. Не слід, щоправда, уникати турбот щодо свідомого поринання у ментальну специфіку фольклорних метафор та «зворотів думки»: лемки мислять гонорово, але сентиментально... Тому на прикладі розглянутих виконаних А. Кос-Анатольським хорових обробок лемківських пісень варто усвідомлювати: так само, як і «світ лемківської пісні», так і кожна етнічно-характерна та ще й локально-регіональна фольклорна пісенна традиція – це бездоганні приклади стилістичної та стильової специфікації індивідуального композиторського стилю.

А отже, дослідження авторської моделі творчості у жанрі обробки народної пісні – це вагомий внесок щодо розробки концепції «національного стилю» в її парадигмальних координатах. Тому щиро радимо: пізнавайте світ лемківської пісні, що його в усій красі відкриває для нас хорова композиторська творчість видатної постаті ХХ ст. – Анатолія Кос-Анатольського! Урешті-решт, дозволимо собі поетичне завершення цієї статі, що була присвячена творчому методу А. Кос-Анатольського в утворенні національного композиторського стилю у жанрі обробки лемківської народної пісні в матрицях етнічної та національної форм ідентичності: «Ти – лемко... мусиш теє знати, / Свій край лемківський пам'ятати, / Мати-лемкиня тя вродила, / То й земля єї тобі мила...» (Йосип Жвірик).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Айзенбарт М. Сукупність понять «компетентність» та «компетенція» в сучасній науковій парадигмі. *Молодь і ринок*. № 3 (146) березень 2017 року. С. 88–82.
2. Волинський Й. А. Й. Кос-Анатольський: нарис про життя і творчість. К. : Мистецтво, 1965. 75 с.
3. Каралюс М. Стильові доміанти модерну в українському мистецтві. *Студії мистецтвознавчі*. Число 3 (31). К. : Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. С. 64–69.
4. Каралюс М., Ярмо М. Аналіз музичних творів у версії герменевтики музичного тексту. *Молодь і ринок*. № 3–4 (182–183). 2020. С. 145–151.
5. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови: . монографія. Львів : Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка: Українознавча бібліотека НТШ, Число 15, 2000. 385 с.
7. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса (типологія, тематизм, композиція) : монографія. Київ : Наукова думка, 1979. 218 с.
8. Пархоменко Л. Хорові обробки народних пісень. *Історія української музики* : наукове видання АН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. К. : Наукова думка, 1990. Том 3. С. 53–87.

9. Попова Н., Фурса М. Національна культура і національна свідомість // *Προσφώνημα. Историчні та філологічні розвідки, присвячені 60-річчю академіка Ярослава Ісаєвича*. Львів : Інститут українознавства ім. Крип'якевича НАН України, 1998. – Вип. 5 (Україна : культурна спадщина, національна свідомість, державність). С. 503–510.
10. Сміт Д.-Е. Національна ідентичність / переклад з англійської – П. Тарашук. К. : Основи, 1994. 224 с.
11. Фільц Б. Обробки народних пісень для хору. *Історія української музики* : наукове видання. К. : Наукова думка, 1992. Том 4. С. 78–104.
12. Ярема Я. Українська духовність в її культурно-історичних виявах. *Перший Український Педагогічний Конгрес*, 1935р. Львів : Рідна школа, 1938. С. 16–88.
13. Ярмо М. Алгоритми аналізу етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як філософсько-методологічна проблема. *Проблеми гуманітарних наук* : наукові записки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. Івана Франка, 2017. Вип. 37 «Філософія». С. 190–202.
14. Ярмо М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія «Мистецтвознавство». № 2. 2013. С. 40–48.
15. Ярмо М. Постать М. В. Лисенка в контексті парадигми етнонаціональної ідентичності української музичної творчості. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. статей. Вип.8. К. НАНУ ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2015. С. 98–110.

REFERENCES:

1. Karalyus M., Yarko M. (2020). *Analiz muzychnykh tvoriv u versii hermenevtyky muzychnoho tekstu. [Analysis of musical works in the version of hermeneutics of a musical text]*. Youth and the market. No. 3–4 (182–183). P. 145–151. [in Ukrainian].
2. Kyuanovska L. (2000). *Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX st. : monohrafiia. [Stylistic evolution of Galician musical culture of the 19th–20th centuries : monograph]*. Ternopil : Aston. 339 p. [in Ukrainian].
3. Kozarenko O. (2000). *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy: monohrafiia. [The phenomenon of the Ukrainian national musical language: monograph]*. Lviv : Scientific Society named after T. G. Shevchenko : Ukrainian Studies Library of the National Academy of Sciences, Number 15. 385 p. [in Ukrainian].
4. Parkhomenko L. (1979). *Ukrainska khorova p'iesa (typolohiia, tematyzm, kompozytsiia) : monohrafiia. [Ukrainian choral play (typology, thematics, composition): monograph]*. Kyiv : Naukova dumka. 218 p. [in Ukrainian].
5. Parkhomenko L. (1990). *Khorovi obrobky narodnykh pisen. [Choral arrangements of folk songs]*. History of Ukrainian music: scientific publication of the Academy of Sciences of Ukraine, IMFE named after M. T. Ryl'skyi. K. : Naukova dumka. Volume 3. P. 53–87. [in Ukrainian].
6. Popova N., Fursa M. (1998). *Natsionalna kultura i natsionalna svidomist // Προσφώνημα. Istorychni ta filolohichni rozvidky, prysviacheni 60-richchiu akademika Yaroslava Isaievycha. [National culture and national consciousness // Προσφώνημα. Historical and philological explorations dedicated to the 60th anniversary of Academician Yaroslav Isaevych]*. Lviv: Institute of Ukrainian Studies named after Krypyakevych of the National Academy of sciences of Ukraine. Vol. 5 (Ukraine: cultural heritage, national consciousness, statehood). P. 503–510. [in Ukrainian].
7. Smith D.-E. (1994). *Natsionalna identychnist. [National identity]*. (P. Taraschuk. Trans) K. : Osnovy. 224 p. [in English].
8. Filts B. (1992). *Obrobky narodnykh pisen dlia khoru. [Arrangements of folk songs for the choir]*. History of Ukrainian music: scientific edition. K. : Naukova Dumka. Volume 4. P. 78–104. [in Ukrainian].
9. Yarema Ya. (1938). *Ukrainska dukhovist v yii kulturno-istorychnykh vyivakh. [Ukrainian spirituality in its cultural and historical images]*. The First Ukrainian Pedagogical Congress, Lviv : Ridna shkola. P. 16–88. [in Ukrainian].
10. Yarko M. (2017). *Alhorytmy analizu etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi tvorchosti yak filosofsko-metodolohichna problema. [Algorithms for the analysis of the ethno-national identity of Ukrainian musical creativity as a philosophical and methodological problem]*. Problems of humanitarian sciences: scientific notes of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University. Drohobych: Editorial and publishing department of the DDPU named after Ivan Franko, Vol. 37 "Philosophy". P. 190–202. [in Ukrainian].
11. Yarko M. (2013). *Paradyhma etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi tvorchosti yak priorytetna doslidnytska problema suchasnoho vitchyznianoho muzykoznavstva. [The paradigm of ethno-national identity of Ukrainian musical creativity as a priority research problem of modern national musicology]*. Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk. Series "Art history". No. 2. P. 40–48. [in Ukrainian].
12. Yarko M. (2015). *Postat M. V. Lysenka v konteksti paradyhmy etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi tvorchosti. [The figure of M. V. Lysenko in the context of the ethno-national identity paradigm of Ukrainian musical creativity]*. Ukrainian musical studies: modern dimension: coll. Articles Issue 8. K. NANU; Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. T. Ryl'sky National Academy of Sciences of Ukraine. P. 98–110. [in Ukrainian].

УДК 784.1(477)"19":78.03

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-21>

Олена ЯСТРУБ

здобувач поза аспірантурою на здобуття ступеня доктор філософії третього року навчання (кафедра інтерпретології та аналізу музики), викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-7503-7543

Бібліографічний опис статті: Яструб, О. (2023). Богослужбовий спів у композиторській інтерпретації (на прикладі «Великого славослів'я» з «Всенічної» К. Стеценка). *Fine Art and Culture Studies*, 1, 158–167, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-21>

**БОГОСЛУЖБОВИЙ СПІВ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
(НА ПРИКЛАДІ «ВЕЛИКОГО СЛАВОСЛІВ'Я» З «ВСЕНІЧНОЇ» К. СТЕЦЕНКА)**

Заявлена наукова проблема пов'язана з актуалізацією шедеврів духовної композиторської творчості представників «нової національно-української церковної музики» (Н. Супрун-Яремко) першої третини ХХ століття у дослідницькій та виконавській царині. Духовна літургійна композиторська творчість К. Стеценка привертає увагу сучасних дослідників, зокрема, в аспекті самотньої композиторської інтерпретації богослужбової традиції та сучасної виконавської рефлексії. Метою нашої наукової статті є розгляд богослужбового співу у композиторській інтерпретації на прикладі «Великого славослів'я» (1921) з «Всенічної» К. Стеценка у виконавській інтерпретації камерного хору «Київ» (диригент М. Гобдич, 2013). Методологія наукової розвідки базується на поєднанні історико-культурологічного, жанрового, стильового, композиційно-драматургічного, інтерпретаційного підходів. Наукова новизна отриманих результатів дослідження пов'язана з виявленням інноваційних жанрово-стилістичних ознак літургійної творчості К. Стеценка на прикладі «Великого славослів'я» з «Всенічної» в аспекті спадкоємності традиції духовного співу та здійсненого інтерпретаційного аналізу виконавської версії, що постає еталонним зразком в сучасній виконавській практиці (камерний хор «Київ»). Духовний стрій «Великого славослів'я» К. Стеценка увиразнює органічне поєднання хвалебного гімну і покаятної молитви. Апелюючи до псалмодичного типу викладу, композитор комбінує речитативність з наспівною мелодією-наспівом. У висновках обґрунтовується погляд на літургійну хорову творчість К. Стеценка як втілення тенденцій національного стилетворення у музичній культурі України першої третини ХХ століття, що визначається спадкоємністю традиції богослужбового співу та опорою на засади національної народної пісенності.

Ключові слова: українська музична культура, композиторська творчість, богослужбовий спів, «Всенічна» К. Стеценка, антифонний спів, виконавська інтерпретація, духовний піснеспів.

Olena YASTRUB

Beyond-Postgraduate Candidate for the degree of Doctor of Philosophy of the third year of studies (Department of Interpretology and Music Analysis), Lecturer at the Department of Choral, Opera and Symphony Conducting, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0001-7503-7543

To cite this article: Yastrub, O. (2023). Bohosluzhbovyi spiv u kompozytorskii interpretatsii (na prykladi «Velykoho slavoslivia» z «Vsenichnoi» K. Stetsenka) [Liturgical singing in the composing interpretation (on the example of “Velyke Slavoslivya” (“Great Glorification”) from “Vsenichna” (“Allnight”) by K. Stetsenko)]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 158–167, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-21>

**LITURGICAL SINGING IN THE COMPOSING INTERPRETATION
(ON THE EXAMPLE OF “VELYKE SLAVOSLIVYA” (“GREAT GLORIFICATION”)
FROM “VSENICHNA” (“ALL-NIGHT”) BY K. STETSENKO)**

The stated scientific problem is related to the actualization of the masterpieces of the spiritual composing creativity of the representatives of the "new national Ukrainian church music" (N.Suprun-Yaremko) of the first third of the 20th century in the research and performing spheres. The spiritual liturgical compositional creative work

of K. Stetsenko attracts the attention of modern researchers, in particular, in the aspect of the composer's original interpretation of the liturgical tradition and modern performance reflection. The purpose of our scientific article is to consider liturgical singing in a composer's interpretation, using the example of "Velyke Slavoslivya" (1921) from "Vsenichna" by K. Stetsenko in the performing interpretation of the chamber choir "Kyiv" (conductor M. Hobdych, 2013). The methodology of scientific research is based on a combination of historical-cultural, genre, stylistic, compositional-dramaturgical, interpretative approaches. The scientific novelty of the obtained research results is connected with the discovery of innovative genre-stylistic features of the liturgical creative work of K. Stetsenko on the example of "Velyke Slavoslivya" from "Vsenichna" in the aspect of the continuity of the tradition of spiritual singing and the performed interpretative analysis of the performing version, which appears as a reference model in modern performing practice (the chamber choir "Kyiv"). The spiritual order of "Velyke Slavoslivya" of K. Stetsenko expresses an organic combination of a hymn of praise and a penitential prayer. Appealing to the psalm type of presentation, the composer combines recitative with a sung melody-chanting. In the Conclusions, the view on the liturgical choral creative work of K. Stetsenko is substantiated as the embodiment of the tendencies of national style formation in the musical culture of Ukraine of the first third of the 20th century, which is determined by the continuity of the tradition of liturgical singing and reliance on the principles of national folk singing.

Key words: Ukrainian musical culture, composing creativity, liturgical singing, "Vsenichna" by K. Stetsenko, antiphonal singing, performing interpretation, spiritual singing.

Актуальність проблеми. Національна духовна традиція у наш час набуває нових смислів, особливо, після 24 лютого 2022 року, коли актуалізувалось нагальне питання відстоювання національної ідентичності. Розуміння духовних цінностей як першооснови, що закладена у самій природі життя, є смисловою константою культури України з її глибокими коріннями. Духовний спів як основа національної музичної культури є невід'ємною складовою її еволюції в історико-культурному та виконавському вимірах.

Духовна хорова творчість українських композиторів першої третини ХХ століття більшою мірою була виключена із дослідницького поля та виконавської практики у радянську добу (у науковій, освітянській та виконавській царині). Йдеться, зокрема, про духовну хорова творчість М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця та ін. Через 100 років, у наш час, можемо говорити про відродження шедеврів богослужбової композиторської творчості представників *нової національно-української церковної музики*, за Н. Супрун-Яремко (Супрун-Яремко, 2014, с. 451). Підтвердженням актуальності заявленої проблеми у виконавській царині слугує, з-поміж інших, презентація повного видання духовних творів К. Стеценка (*«Кирило Стеценко. Духовні твори»*), упорядник – М. Гобдич) та їх виконання у 2013 році¹, що стало значною мистецькою подією в Україні. Духовна композиторська творчість митця як видатного представника *нової національно-української*

церковної музики (за Н. Супрун-Яремко) привертає увагу сучасних дослідників, зокрема, в аспекті самобутньої композиторської інтерпретації богослужбової традиції (інноваційних жанрово-стилістичних рис) та сучасної виконавської рефлексії, що становить актуальність заявленої проблеми дослідження.

Мета даної наукової статті полягає в розгляді богослужбового співу у композиторській інтерпретації на прикладі *«Великого славослів'я»* (1921) із *«Всенічної»* К. Стеценка (у виконавській інтерпретації камерного хору *«Київ»* під орудою М. Гобдича, 15.05.2013).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Композиторську спадщину К. Стеценка досліджували О. Козаренко (2001), Л. Пархоменко (2009), Н. Костюк (2011), Н. Супрун-Яремко (2014), Х. Голубінка (2018), А. Патер (2021), О. Засадна та О. Черсак (2021) та ін.

У науковій розвідці знаного музикознавця О. Козаренка *«Сакральна творчість українських композиторів ХХ ст. в контексті національних музично-семіотичних процесів»* досліджується оригінальність композиторського стилю К. Стеценка як представника *« нової школи » української духовної музики* на прикладі літургійних жанрів (Козаренко, 2001, с. 155).

Однією з фундаментальних праць, присвяченій феномену К. Стеценка як універсальної творчої особистості, на сьогодні залишається монографія Л. Пархоменко *«Кирило Стеценко»* (Пархоменко, 2009), третє видання котрої відзначається новим розділом, присвяченому духовним хоровим творам митця (*«Сакральні твори»*). В нотному додатку авторка у співставленні надає два духовних хорових цикли

¹ Презентація виконання духовних творів К. Стеценка відбулась за участі камерного хору *«Київ»* (дир. – Микола Гобдич), жіночого хору *«Павана»* (Людмила Байда), чоловічої хорової капели України ім. Л.М. Ревуцького (Юрій Курач) та Академічного хору ім. П. Майбороди – Хор Українського радіо (Юлія Ткач).

митця («Непорочны в Великую субботу» (1908) та «Панахида» (1922)), що вибудовують своєрідну арку в еволюції композиторського стилю К. Стеценка.

Н. Костюк, досліджуючи питання становлення індивідуального стилю К. Стеценка, окреслює еволюцію духовного хорового стилю К. Стеценка, зокрема окремих богослужбових творів від першої *Херувимської пісні* до появи «грандіозної за задумом» Другої Літургії К. Стеценка (Костюк, 2011, с. 34).

Н. Супрун-Яремко розглядає поліфонію К. Стеценка на прикладах літургійної та паралітургійної творчості (Супрун-Яремко, 2014). Так, першу Літургію («Служба Божа») авторка знаменує «найзначнішим циклічним твором К. Стеценка в галузі обробок церковних співів» та виокремлює покладений в основу антифонний принцип, який за усталеною церковною традицією відповідає народному, кліросному хору (Супрун-Яремко, 2014, с. 451). Особливого значення набуває фактурний аналіз з проекцією на поліфонічний принцип композиторського мислення К. Стеценка у різдвяних псалмах паралітургійної творчості («Ой видить Бог», «Бог ся рождає», «Небо і земля»), колядках («Роздество Христове», де композитор звертається до складного контрапункту; «Ходив-походив місяць», з наявним підголосково-поліфонічним двоголоссям та стрічково-октавним триголоссям) та щедрівки в обробці К. Стеценка «Ой сивая та і зозуленька» у підголосково-поліфонічному двоголоссі і впровадженні триголосного канону.

Серед новітніх досліджень виконавської інтерпретації духовних творів О. Кошиця та К. Стеценка слід виокремити публікацію музикознавиці Х. Голубінки (Голубінка, 2016), в якій авторка розглядає принципи хормейстерської роботи з хором колективом над вокально-хоровими засобами виразності «Другої Літургії» К. Стеценка. Також, в одному з розділів дисертації А. Патер «Виконавські виміри української сакральної музики» (Патер, 2021) представлено творчу діяльність професійних хорових колективів різних регіонів України в контексті відродження духовної музики. О. Засадна та О. Черсак спрямовують дослідницький інтерес на процеси національного відродження першої третини ХХ століття, пов'язані з українізацією богослужбової музики (Засадна & Черсак, 2021).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Як відомо, період першої третини ХХ століття – один із найбільш суперечливих в історії української музичної культури, означений історичними зламами, складними процесами і радикальними перемінами. Це – період національного духовного відродження з подальшою переорієнтацією цінностей, означеною заборонною духовної співочої традиції, котра живила національну культуру протягом багатьох століть. Водночас, даний період «є підсумком творчих надбань попереднього етапу розвитку, а з іншого – становленням та утвердженням власних мистецьких новацій, які мали потужний потенціал для подальшого розвитку і вповні розкриються з відстані часу як *наскрізні, виявивши закладену в них спадкоємність*», за І. Романюк (Романюк, 2009, с. 95).

Втіленням зазначеної тенденції постала творчість К. Стеценка (1882–1922) – священнослужителя (проієрея), композитора, регента, одного з перших хормейстерів М. Лисенка (у виступах із хором Україною), культурно-громадського діяча. Масштабна панорама духовної композиторської хорової творчості митця охоплює широкий жанровий спектр. Як зазначає Б. Сидорак, Кирило Стеценко – «людина, яка за 40 років прожила кілька життів і дала нове життя українській літургійній музиці» (Сидорак, 2021). Царину *літургійної* (богослужбової) хорової музики представляють цикли: «Вінчання» (1905) – один із перших хорових духовних циклів композитора; «Літургія Перша св. Іоанна Златоустого» (1907), «Друга Літургія» (1910), «Народна Літургія св. Іоанна Златоустого» (1920) як унікальний зразок духовного циклу для народного виконання за принципом антифону змішаного та однорідного хорів; «Всенічна» (1921), «Панахида» (1918–1919, 1922) – *посвята світлій пам'яті М. Лисенка*, «Канон у Страсну суботу», Великодній (Пасхальний цикл), до якого входять окремі пісенспіви різних років, серед яких необхідно виокремити «Пасхальну службу» для хору з супроводом фортепіано (1919), а також окремі богослужбові твори, гармонізації наспівів Києво-Печерської Лаври, численна кількість задостойників тощо. Вкажемо і на створений митцем «Реквієм» світлій пам'яті М. Лисенка на слова М. Вороного для чоловічого хору (1913).

З паралітургійної творчості композитора провідне місце належить кантам та псальмам («Кант Св. Миколаю», «Псальма Св. Варварі» та ін.), колядкам і щедрівкам, що представлені в збірках: «Українські колядки і щедрівки» для мішаного і однорідного хорів (I, II, III десятки – 1907–1909 рр., IV, V десятки – 1910 р.); «Колядки і щедрівки» для дитячого чи жіночого хорів.

У рамках наукової розвідки зупинимось на розгляді «Всенічної» К. Стеценка та, безпосередньо, на обраному для аналізу № 23 – «Велике славослів'я» для хору а cappella у виконанні камерного хору «Київ» (диригент та упорядник нотного видання «Кирило Стеценко. Духовні твори» М. Гобдич)². Аргументацією вибору даної виконавської версії слугує високопрофесійна презентація масштабного духовного твору «Велике славослів'я» із «Всенічної» – одного з унікальних духовних циклів і вершинних здобутків літургійної творчості митця. Досліджувана виконавська інтерпретація є фактично свідченням втілення храмової традиції антифонного співу (із грец. «анти» – проти, «фон» – голос), яка сягає своїм корінням у I століття та була впроваджена учнем Іоанна Богослова – св. Ігнатієм Богоносцем, єпископом Антиохійським «для наслідування Ангелів, котрих у таємничому видінні чув попеременно (два хори) співаючи велич Богу» (Московчук, 2010, с. 273). У сучасній храмовій виконавській практиці не завжди можна почути прадавню традицію антифонного співу (оскільки хоролий склад значно зменшився), за виключенням лавр, монастирів та центральних соборів великих міст і містечок України.

Національно-означена виразність «Великого славослів'я» К. Стеценка виявляється за рахунок вибору композитором, передусім, мови вербального тексту канонічного богослужбового пісенспіву: українська замість усталеної церковнослов'янської мови. За впровадження української мови у богослужбову практику ще у 1907 році композитора було заарештовано та відправлено на Донеччину. У подальшому, саме К. Стеценко, разом із О. Кошицем та П. Козицьким, входили до складу Комісії з українізації Служби Божої, що була створена під час однієї з сесій Всеукраїнського Православного Церковного Собору, діяльність якого

розпочалась у 1918 році. В Україні в 1921 році було утворено УАПЦ, ідеологічні настанови якої «пов'язані з демократизацією церковного обряду, реформою служби і богослужбової мови, утвердженням національних свят, залученням до співпраці відомих композиторів, спричинилися до вибухового розквіту церковного співу і, ширше, вокально-хорової духовної музики», як вказує Н. Супрун-Яремко (Супрун-Яремко, 2014, с. 448). Творцями «нової школи церковної музики», за Н. Супрун-Яремко, постали К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, Я. Яциневич як продовжувачі ідей національного стилеутворення (там само).

На рівні всіх 28 номерів богослужбового циклу К. Стеценка «Велике славослів'я» (№ 23), з його стримано-величавим образним змістом, постає кульмінацією «Всенічної».

Велике славословіє³ (з грец. «славословіє» – молитва) з Всенічної⁴ являє собою хвалебний пісенспів, в якому прославляється Свята Трійця. Розпочинається славословієм Ангелів «Слава в вишніх Богу», котрі вістують вишнім пастухам про народження Спасителя світу. Даний євангельський текст (Лук. 2, 14) є втіленням ангельської хвалебної пісні, під час звучання якого у Храмі на Всенічній будь-який зовнішній рух припиняється. Завершується пісенспів звучанням Трисвятого («Святий Боже»).

«Велике славослів'я» К. Стеценка Л. Пархоменко характеризує так: «Автор не лише знову наводить яскравий музичний матеріал попередніх частин “Всенічної”, а й ставить їх у новий контекст, поєднує з іншим вербальним текстом, іншими ладотональними зв'язками, впроваджує нові епізоди глибокої скорботи та каяття (“Господи, помилуй мене”, *Sostenuto*, соло тенора)» (Пархоменко, 2009, с. 179). На нашу думку, такий композиторський підхід вивершує значущість «Великого славослів'я» у побудові драматургії цілого на рівні макроциклу⁵. Аналізований твір являє собою розгорнену три-

³ Усталена канонічна назва церковнослов'янською нами подається в українській транслітерації.

⁴ За богослужбовим чином Всенічна включає Велику Вечірню (в окремих випадках Велике Повечір'я), Утреню та перший час. Саме Всенічна у поєднанні з Божественною Літургією є основою добового богослужбового кола як цілості. «Молитовний дух Всеношного бдіння (бодрствування, неспання) готує християнина відкласти усі земні турботи і достойно, з чистою совістю і благоговінням приступити до Божественної Літургії», зазначається Л. Московчук (Московчук, 2010, с. 2012).

⁵ Тематизм розділу А спирається на середню частину пісенспіву «Відпускаши» (№8), у блоці В – на хорове tutti «Хваліте ім'я Господнє» (№13), у блоці С – на «Світе тихий» (№5) – за цінним твердженням Л. Пархоменко (Пархоменко, 2009, с. 181).

² «Кирило Стеценко. Духовні твори». Велике славослів'я. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pLY4Eu-tarM>

частинну (з варійованим повторенням першої частини) синтезуючу композицію (Пархоменко, 2009, с. 180):

A B C // A1 B1 C1 // A2 D E D1 // B2 A3 A4

Усі розділи тричастинної композиції «Великого славослів'я» представлено у тональній сфері *e-moll*.

Перша частина (A B C // A1 B1 C1), *Allegretto, mf* в основу якої покладений піснеспів «Слава в вишніх Богу», що за своїм походженням пов'язаний з ангельським славослів'ям у ніч народження Христа, в композиторській інтерпретації К. Стеценка камер-

ний хор «Київ» виконує з максимально точною метроритмічною врівноваженістю у поєднанні з витонченою звуковою рельєфністю та тонкістю. Музичне полотно «Великого славослів'я» органічно поєднує ознаки музичної стилістики церковної та народнопісенної традиції. Інтонаційна структура розділу A (як і у розділах A1, A2, A3) споріднена з Великим славословієм Києво-Печерського розспіву як інтонаційного зерна розспіву (партія сопрано) з подальшим речитативним типом мелодичного розвитку, співмірного духовному образному змісту:



За рахунок ідеального тембрального ансамблю в виконавській інтерпретації преважує наспівність у поєднанні з речитативною будовою фрази, з вкрапленням елементів тріольної ритміки, що зумовлює образний стан

духовної єдності, який загалом можна визначити як «суворий аскетизм, молитовний екстаз чи велич піднесених почуттів і благородних помислів», за Л. Серганюк (Серганюк, 2014, с. 63):



У розділі B «Хвалимо Тебе», *mf* (9-20 тт.) композитор витримує заданий виклад голосо-

ведення з незначними відхиленнями в сторону мелодичної розвиненості:



Даний розділ має ознаки кантової стилістики, втіленої у лінійній розвиненості партій жіночої групи хору, де партія альтів відіграє функцію терцієвої втори чи у квартовому та секундовому співвідношенні на фоні статичного руху на одній висоті чоловічих голосів в октавний унісон чи квінту. Чіткий, метроритмічно злагоджений, ансамбль звучання хорového колективу досягнуто шляхом наспівного читання у псалмодійних фрагментах, які епізодично заявлені у *Розділі А3* (тт. 17 і 91).

Вектор щільної фактурної організації *Розділу С «Господи, Царю Небесний», piano* (21-33 тт.), зумовлений чотириголосною вертикаллю, що організована дрібними тривалостями, майже відсутніми стрибками на широкі інтервали, за виключенням епізодів у басовій партії. Рух партій сопрано та тенорів в сексту на фоні октавної унісонної речитації основного тону *e-moll* альтового та басового голосів увиразнює подальший тематичний розвиток. Хорове звучання обраної виконавської версії демонструє злагоджений ансамбль у поєднанні з відчуттям наскрізного розвитку за рахунок внутрішньоодолевої пульсації, що виражається у збереженні тихої динаміки з незначними мікронюансами *crescendo ma diminuendo*.

Антифонний спів звучить, починаючи з 21-51 тт., у *Розділах С, А1 та Е*, що у даному творі фігуруватиме неодноразово в різних акустичних проекціях. Диригент розподіляє хор на три хорові ансамблі (центральный і два бічні), що створює особливий хоровий ефект (ефект луни). Тож дана виконавська інтерпретація «Великого славослів'я» відповідає багатотомовій православній традиції бого-

служіння, чин якого можна порівнювати, на думку Н. Пуряєвої з іконою, де «ідея образу й подоби відображена в ньому з максимальною повнотою, виявлена в кожному компоненті» та здійснюється в «особливому часовому вимірі, тут кожен день, кожна година доби має свою присвяту, свій неповторний зміст, відображений у богослужінні» (Пуряєва, 2001, с. 5).

Показовою рисою залучення композитором чергування *D-T* на близькій відстані у *розділі А1 «Ти що взяв Гріхи світу», p*, (38-51) як гармонічної особливості української народної пісенності є «функційна визначеність басової опори» (Костюк, 2006, с. 173). Терцієва втора жіночої групи хору з висхідною секундовою інтонацією є увиразненням звернення людини до Всевишнього про помилування. Звернемо увагу на теситурно контрастний виклад (порівняно з попереднім розділом), що, в свою чергу, не зумовлює у виконавській інтерпретації будь-якої напруженості звучання. Завершення *розділу В1 «Бо ти Єдиний святий», mf*, (52-64 тт.) заключними словами «Амінь» із ферматою на половинній тривалості звучить м'яко та, водночас, виразно.

Певне темпо-ритмічне «умиротворення» після сталої метроритмічної виразної пульсації виразно проявляється у *розділі С1 «Повсякчас благословлятиму Тебе», piano*, (65-78 тт.), що зумовлене семантикою фрази «на віки і по вік віків». Таким чином, образ Вічності втілено у довгих тривалостях. Звернемо увагу і на сопрановий низхідний стрибок на квінту у кадансі як ознаки національної народнопісенної музичної стилістики:



Звучання хору в цілому набуває нових відтінків через органічне поєднання грудного та головного резонування у досліджуваній виконавській інтерпретації.

Інтонаційний стрій **другої частини (A2 D E D1)** можна вважати кульмінаційним та смисловим центром піснеспіву завдяки появі нового

музичного матеріалу *розділу D, Sostenuto, piano*, (тт. 95-108), стилістика якого апелює до протяжного народнопісенного типу голосоведення. Чітка метроритмічна структура *розділу А2* відповідає структурі Києво-Печерського розспіву.

Виконавська інтерпретація наступного *розділу (D)*, що вирізняється хоровим звучан-

ням на *piano*, спрямовує на розуміння милості Божої «Нехай буде милість Твоя, Господи над нами». Гнучка та рельєфна мелодична лінія у ведучій партії сопрано складається з двох динамічних вершин (вперше у рамках номера у партії сопрано композитор залучає мелодичний рух на широкі інтервали). Семантика смислового концепту на словах «милість Твоя Господи» втілюється композитором шляхом залучення VII # ст. (*e-moll*), висхідного квін-

тового стрибка з заповненням низхідними плавними ходами та розспівом на кожному слові.

Не можна не звернути увагу на виразовий прийом, яким послуговується митець: на словах «уповаємо **на Тебе**» – у партії сопрано висхідний стрибок на септиму (!), з поступенним низхідним заповненням, поєднується з висхідним рухом мелодики у партії чоловічих голосів при витриманому устої *e* в альтів:

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) in G minor, 4/4 time, marked "Sostenuto". The score is divided into three systems. The first system (measures 95-100) contains the lyrics: "Не. хай бу. де ми. лість Тво. я, Гос. по." and "ди, над на. ми, бо ми у. по. ва. с. мо на". The second system (measures 105-110) contains the lyrics: "Те." and "бе.".

В виконавській інтерпретації виразно відчутні елементи оспівування та затримання звуку у поєднанні з доволі гнучким виконанням синкопованого метроритму, досягнення тембрального ансамблю між партією жіночих голосів під час поєднання секундних інтонацій з одночасним звучанням чоловічої партії в дециму. Даний розділ можна вважати першою «тихою» кульмінацією твору. Хоровий ансамбль презентує повноту звучання з широкою кантиленою та наспівністю.

Звучання контрастного розділу E «Благодарен еси, Господи» (110-116 тт.) хорового *trio* сопрано альтів та тенорів, що повторюється на *pp* тричі, асоціюється з невидимим ангельським співом та є прикладом витонченої роботи в царині тембру у передачі відповідного

молитовного стану. Виконавська інтерпретація камерним хором антифонного принципу вирізняється особливим хоровим звучанням на *piano*, який відповідає і піддається порівнянню в даному випадку з *dolce*. Поява *Tenore solo* «Господи, помилуй мене, зціли душу мою» (127-140 тт.) у достатньо відкритій манері звукоутворення сприймається як тембральний та стильовий контраст до хорового прикритого загально-хорового звучання. Змінюваність натурального і мелодичного мінору, зокрема у солуючій партії тенора, увиразнює звукову барвистість хорової фактури.

Третя частина «Великого славослів'я» (B2 A3 A4) – «Господи, до Тебе вдаюся» є своєрідною репризою, що завершується прославленням Святої Трійці. Композиторська

інтерпретація Києво-Печерського розспіву у розділі А3 «Нехай завжди буде милість твоя» як своєрідної лейттеми твору, виражається ритмічним заспокоєнням внаслідок залучення половинних тривалостей, декламаційного типу голосоведення партії жіно-

чих голосів з терцієвим та кварто-квінтовым почерговим сполученням, на фоні яких повнозвучно та виразно звучить чоловічий ансамбль камерного хору на *forte* з поступовим затиханням, якому відповідає темпове заповільнення (*ritenuto*):

«Святий Боже» заключного розділу А 4 (176-196 тт.) є тематичною аркою, що засвідчує повернення до початкової інтонаційної складової («Слава в вишніх Богу»). В заключному проведенні митець цитує піснеспів *Святий Боже* з *Великого славословія* архимандрита Феофана (Александра), який у композиторській інтерпретації К. Стеценка вирізняється тріольністю ритмики, що постає носієм метроритмічного пульсу.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У рамках наукової статті було розглянуто «Велике славослів'я» для хору а *cappella* з «Всенічної» К. Стеценка у виконавській версії камерного хору «Київ». На підставі здійсненого композиційно-драматургічного аналізу із врахуванням жанрово-стилістичних та виконавських особливостей спробуємо виокремити ключові ознаки «Великого славослів'я» К. Стеценка як зразка богослужбового співу у композиторській інтерпретації.

По-перше, впровадження української мови, замість канонічної церковнослов'янської, є одним із проявів авторського новаційного

підходу у композиторській інтерпретації богослужбового жанру. По-друге, інтонаційним центром духовного піснеспіву є *Велике славословіє* Києво-Печерського розспіву (розділи А, А1, А2, А3) як прояв спадкоємності традиції духовного співу в композиторській інтерпретації. По-третє, апелюючи до псалмодичного типу викладу, композитор комбінує речитативність з наспівною, як правило, мелодією-наспівом (за Н. Супрун-Яремко). В даному аспекті чіткий, метроритмічно злагоджений, ансамбль хорового колективу досягнуто шляхом наспівного читання. Використання змінного розміру 4/4 (за дводольною схемою), 3/2, 4/2, 6/4 у поєднанні з ритмічною синхронністю та метроритмічною багатомірністю збагачується появою елементів тріольності, доволі частого застосування синкопованого початку фраз (наприклад, «*Ти, що сидиш праворуч*» (т. 47) чи своєрідної ритмоформули четвертної з крапкою та восьмої тривалостей.

На рівні музичної стилістики «Великого славослів'я» констатуємо органічне поєднання

засад церковної та народнопісенної традиції. У розділі *B «Хвалимо Тебе»* наявні ознаки кантової стилістики, втіленої у лінійній розвиненості партій жіночої групи хору на фоні статичного руху на одній висоті чоловічих голосів в октавний унісон чи квінту; октавний унісон у різному співвідношенні (з терцієвою второю теноровою партією, з квінтовою второю у альтів та тенорів чи в унісон усього хору), що увиразнює архітектоніку цілого та формує відповідну атмосферу архаїки, що апелює до генези богослужбового співу в українській духовній традиції; функційна визначеність басової опори у чергуванні *D-T* на близькій відстані у розділі *A1 «Ти що взяв Гріхи світу»* (тт. 38–51) як ладогармонічної риси української народної пісенності.

Духовний стрій «Великого славослів'я» К. Стеценка увиразнює зміст твору, що поєднує, з одного боку, хвалебний гімн, з іншого – покайну тиху молитву. У цілому структурно-образна система аналізованого твору у композиторській та виконавській інтерпретації відповідна молитовному строю, тонко і виразно втіленого у звучанні камерного хору Київ». Таким чином, дана виконавська інтерпретація «Великого славослів'я» К. Стеценка визначена нами як еталонний зразок репрезентації традиції духовного співу, що відповідає багатовіковій православній традиції богослужіння (в тому числі – і в залученні антифонного співу). Оскільки у сучасній храмовій виконавській практиці рідше можна зустріти прадавню

традицію антифонного співу, з тим, що хоровий склад значно зменшився, проаналізована виконавська інтерпретація постала безпосереднім свідченням втілення храмової традиції антифонного співу, яка сягає своїм корінням у прадавні часи (I ст.). Антифонний спів, що залучався неодноразово у «Великому славослів'ї», створюючи особливий хоровий ефект луни, є свідченням необхідності збереження та відродження даного типу співу у наш час у виконавській практиці.

Духовна творчість Кирила Стеценка суголосна з реаліями *нової духовної України* та постала увиразненням тенденцій національного стилеутворення у богослужбовій музиці, ширше – у музичній культурі України першої третини ХХ століття і визначається спадкоємністю традиції духовного співу та опорою на засади і принципи національної народної пісенності.

Заявлена проблематика наукової розвідки, що пов'язана з актуалізацією шедеврів богослужбової композиторської творчості представників «нової національно-української церковної музики» (Н. Супрун-Яремко) першої третини ХХ століття, є перспективним напрямком в українському музикознавстві та у виконавській хоровій царині. Дослідження принципів композиторської інтерпретації богослужбового співу у творчості українських митців кінця ХХ–ХХІ століть в аспекті спадкоємності співочої духовної традиції намічає перспективи подальших розвідок.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Голубінка Х. М. Друга Літургія Кирила Стеценка: виконавський та виховний аспекти. *Науковий потенціал* 2016: зб. Матеріалів ХІІ Міжнародної наукової інтернетконференції 16-18 березня, 2016. Київ. С. 113–120.
2. Засадна О. В., Черсак О. М. Українізація богослужбової музики періоду національного відродження (перша третина ХХ століття). *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture : Collective monograph*. Riga, Latvia «Baltija Publishing», 2021. С. 192–219.
3. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство : наук.-метод. збірник* (упоряд. І.А. Котляревський). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, Вип. 30, 2001. С. 138–150.
4. Костюк Н. Деякі аспекти формування авторського стилю в богослужбовій творчості Кирила Стеценка першого десятиліття ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі*. Національна академія наук України, ІМФЕ ім. М. Рильського, Вип. 3, 2001. С. 34–41.
5. Московчук Л. М. Українська духовна музика: Навчально-методичний комплекс (програма, методичний посібник, ното-хрестоматія) для вчителів загальноосвітніх навчальних закладів та недільних шкіл + Додаток. Репродукції ікон. 72 іл. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2010. 704 с.
6. Пархоменко Л. Кирило Стеценко. Київ : Музична Україна, 2009. 392 с.

7. Патер А. *Виконавські виміри української сакральної музики*: дис. ... доктора філософії; Львівський національний університет імені І. Франка; Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2021. 237 с.
8. Пуряєва Н. *Словник церковно-обрядової термінології*. Львів, 2001. 160 с.
9. Романюк І. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури): дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2009. 205 с.
10. Серганюк Л. *Методика аналізу хорових творів : навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів*. Прикарпатськ. нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2015. 191 с.
11. Сидорак Б. Кирило Стеценко – нове життя української релігійної музики, 2021. URL: <https://arts4life.net/tpost/nkh9ygv71-kirilo-stetsenko-nove-zhittya-ukransko-l>
12. Супрун-Яремко Н. *Поліфонія : посібник для студ. вищих навч. муз. закладів*. Вінниця : Нова Книга, 2014. 512 с.

REFERENCES:

1. Holubinka, Kh. M. (2016). Druha Liturhiia Kyryla Stetsenka: vykonavskiy ta vykhovnyi aspekty [Second Liturgy by Kyrylo Stetsenko: performative and upbringing aspects. Scholarly potential 2016: collection of materials of XII International internet conference]. 16–18 March, Kyiv, 113–120 [In Ukrainian].
2. Zasadna, O. V. & Chersak, O. M. (2021). Ukrainizatsiia bohosluzhbovoi muzyky periodu natsionalnoho vidrodzhenia (persha tretyna KhKh stolittia) [Ukrainization of liturgical music during the period of national revival (first third of the 20th century)]. *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture*: Collective monograph. Riga, Latvia «Baltija Publishing», 192–219 [In Ukrainian].
3. Kozarenko, O. (2001). Sakralna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv KhKh stolittia v konteksti natsionalnykh muzychno-semiotychnykh protsesiv [The sacred creative work of Ukrainian composers of the 20th century in the context of national musical and semiotic processes]. *Ukrainian musicology: scientific and methodological collection*. (edit. I. Kotlyarevsky). Kyiv, 30, 138–150 [In Ukrainian].
4. Kostyuk, N. (2011). Deiaki aspekty formuvannia avtorskoho styliu v bohosluzhbovii tvorchosti Kyryla Stetsenka pershoho desiatyillittia KhKh stolittia [Some aspects of the formation of the author's style in the liturgical creative work of Kyrylo Stetsenko of the first decade of the 20th century]. *Art studies studios*, 3. National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. Rylsky, 34–41 [In Ukrainian].
5. Moskovchuk, L. M. (2010). *Ukrainska dukhovna muzyka: Navchalno-metodychnyi kompleks dlia vchyteliv zahalnoosvitnykh navchalnykh zakladiv ta nedilnykh shkil + Dodatok. Reproduktsii ikon.* [Ukrainian Sacred music: Study-methodical set for teachers of general education establishments and Sunday schools + Reproductions of icons]. Kamianets-Podilskyi [In Ukrainian].
6. Parkhomenko, L. (2009). Kyrylo Stetsenko. Kyiv [In Ukrainian].
7. Pater, A. (2021). *Vykonavski vymiry ukrainskoi sakralnoi muzyky* [Performing dimensions of Ukrainian sacred music] *PhD thesis*. Ivano-Frankivsk [In Ukrainian].
8. Puriaieva, N. (2010). *Slovyk tserkovno-obriadovoi terminolohii* [Dictionary of Church rite terminology]. Lviv: Svichado, 160 [In Ukrainian].
9. 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)]. *Candidate's thesis*. Kharkiv [In Ukrainian].
10. Serganiuk, L. (2015). *Metodyka analizu khorovykh tvoriv : navchalno-metodychnyi posibnyk dlia vykladachiv i studentiv vyshchykh navchalnykh zakladiv* [Methods of analysis of choral compositions : educational methodical textbook for lecturers and students]. Prykarpattia national University named after Vasyl Stefanyk. Ivano-Frankivsk [In Ukrainian].
11. Sydorak, B. (2021). Kyrylo Stetsenko – nove zhyttia ukrainskoi relihiinoi muzyky [Kyrylo Stetsenko – new life of Ukrainian Sacred music]. URL: <https://arts4life.net/tpost/nkh9ygv71-kirilo-stetsenko-nove-zhittya-ukransko-l> [In Ukrainian].
12. Suprun-Yaremko, N. (2014). *Polifoniia : posibnyk dlia stud. vyshchykh navch. muz. zakladiv* [Polyphony: a guide for students of higher educational musical institutions]. Vinnytsia [In Ukrainian].

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.03.75(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-22>

Ірина БАЛТАЗЮК

аспірантка кафедри історії та теорії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Вознесенський узвіз, 20, м. Київ, Україна, 04053

ORCID: 0000-0003-0188-6096

Бібліографічний опис статті: Балтазюк, І. (2023). Символьна мова кольорів первісної гармонії в живописі київських митців кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 168–174, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-22>

СИМВОЛЬНА МОВА КОЛЬОРІВ ПЕРВІСНОЇ ГАРМОНІЇ В ЖИВОПИСІ КИЇВСЬКИХ МИТЦІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті зосереджено увагу на розгляді символічної мови основних кольорів – білого, чорного і сірого; передумов формування ієрархічної структури кольорів первісної гармонії, їх впливу на сучасну мову живопису. Визначення символічної мови кольору відбувається через розуміння його ролі в мистецтві та культурі, вияву його генези через – духовне чи буденне. Спираючись на вагомую роль сакрального змісту у визначенні ієрархії кольорів, з'ясовано символічне значення білого, чорного і сірого кольорів на прикладі творчості київських митців – І. Пилипенка, А. Криволапа, В. Гуріна та ін. У балансі цих кольорів сірий символізує початок і кінець, надихаючи митців на філософський пошук.

Розвиток індивідуальної творчості часто формується на мистецьких тенденціях, що у свою чергу виявляє роль кольору у зв'язку з культурою і, як наслідок, уподібнення творів до тієї культурної течії, з якої митець черпає натхнення. Сучасне мистецтво саме по собі є середовищем змішування сучасних і архаїчних культур, для якого шкала сакральності кольорів підкорюється більше індивідуальним уподобанням автора чи аудиторії, ніж традиційним устоям. Зв'язок із предками для українського народу – це не абстрактне поняття, його сила передається поколіннями, і, незважаючи на превалювання світського над духовним, перше так чи інакше зберігає сакральне забарвлення, що у свою чергу відображається і через колір. Символ відіграє роль сполучного компоненту, що поєднує мости між людиною і мистецтвом, вірою і релігією, природою і наукою, знаходячи шляхи поєднання кожної з цих основ у гармонійній єдності, що зветься культурою. Питання семантики кольору в сучасному контексті, а саме комунікації з аудиторією, стає одним з основних, що потребує постійних досліджень у сфері суспільних відносин, мистецтво до якої стає все більш дотичним.

Ключові слова: колір, символ, мистецтво, мова кольору, сакральний, символічний, символічна мова.

Iryna BALTAZIUK

Postgraduate student at the Department of History and Theory of Art, National Academy of Fine Arts and Architecture, Voznesensky Uzviz, 20, Kyiv, Ukraine, 04053

ORCID: 0000-0003-0188-6096

To cite this article: Baltaziuk, I. (2023). Symbolna mova koloriv pervisnoi harmonii v zhyvopysi kyivskykh myttsiv kintsia KhKh – pochatku XXI stolittia [The symbolic language of archetypal harmony colours in the painting of Kyiv artists of the late XX – early XXI century]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 168–174, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-22>

THE SYMBOLIC LANGUAGE OF ARCHETYPAL HARMONY COLOURS IN THE PAINTING OF KYIV ARTISTS OF THE LATE XX – EARLY XXI CENTURY

The article focuses on the symbolic language of basic colours – white, black and gray; preconditions for the formation of the hierarchical structure of the colours of archetypal harmony, their impact on the modern language of painting. The definition of the symbolic language of colour is due to the understanding of its role in art and culture, the manifestation

of its genesis through – spiritual or everyday. Based on the important role of sacred content in determining the hierarchy of colours, the symbolic meaning of white, black, and gray is clarified on the example of the works of Kyiv artists – I. Pylypenko, A. Kryvolap, V. Gurin, and others. In the balance of these colours, gray symbolizes the beginning and the end, inspiring artists to philosophical search.

The development of individual creativity is often shaped by artistic trends, which in turn reveal the role of colour in relation to culture, and because of assimilation of works to the cultural trend from which the artist draws inspiration. Contemporary art is an environment of mixing modern and archaic cultures, for which the scale of sacred colours is more subject to the individual preferences of the author or audience than traditional principles. The connection with ancestors for the Ukrainian people is not an abstract concept, its power is passed down through generations, and despite the prevalence of the world spiritual, the former retains a sacred tone, which in turn is reflected in colour. The symbol plays a joining link between people and art, faith and religion, nature, and science, finding ways to connect each of these bases in the harmonious unity of culture. The issue of colour semantics in the modern context, namely communication with the audience, is becoming one of the main, which requires constant research in the field of public relations, the art of which is becoming increasingly relevant.

Key words: colour, symbol, art, language of colour, sacred, symbolic, symbolic language.

Постановка проблеми. Розвиток культури формувався на релігійному і міфологічному підґрунтях, що в свою чергу відобразилось і на символіці кольору. Пошук відповідей на питання, що саме превалює в кольорі – буденне чи духовне, першочергово пов'язують з історичним аспектом, адже віра для кожної епохи мала відмінну вагу, і від того, що саме переважало в символічному значенні кольору – природа чи людина, і визначається міра сакральності епохи. Зауважимо, що вияв символічного значення кольору так чи інакше пов'язаний з ієрархією, що і потребує додаткового розгляду й аналізу.

Аналіз досліджень. Пошук відповідей на питання визначення ролі кольору в мистецтві й культурі, зокрема його сакральної чи буденної основи, знаходимо в працях багатьох філософів і науковців, від Аристотеля, Сократа, Платона, Леонардо да Вінчі, І. Редона, Й. В. Гете до В. Кандинського, К. Юнга, У. Еко, К. Малевича, В. Кабо, Р. Арнхейма і до сучасних науковців, таких як М. Серов, Л. Миронова, М. Алмалех, Б. Гройс, С. Неополітанський і С. Матвеев, Г. Почепцов, С. Махнуша, Р. Гнідець, С. Прищенко та ін.

Мета статті – розкрити історичні передумови формування символічної мови кольорів первісної гармонії, що слугують сполучною ланкою в аналізі живопису київських митців кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу. У. Еко дає визначення культури як природного явища, що набуває соціального характеру через втручання людини, адже саме вона наділена здатністю переосмислення і творення матеріального і духовного. Розмірковуючи над роллю духовного в мистецтві, М. Серов звертається до А. Белого, його послідовності в порядку релігія – мистецтво – наука: «...В істинній вірі

тільки намічаються шляхи до фіксації переживань. Саме до фіксації. Але не до їх вираження засобами мистецтва. І тим більше не до їх застиглого визначення в науці. Це все буде потім. Спочатку ж завжди буде релігія. Віра була на початку всього і вся. Жоден поет не напише жодного рядка без віри <...> Жоден учений не зробить дослідження, якщо не буде вірити в результати попередників. У гармонію світу» (Серов, 2003: 64–65).

Пошук балансу між природою і мистецтвом займав думки як філософів, так і митців. В. Кандинський акцентував увагу на тому, що художник уже давно стоїть над природою, наводячи приклади висловлювання Гете, Делакура і О. Уайлда. «Вільним духом стоїть художник над природою і може її трактувати згідно зі своїми цілями <...> він її пан і раб одночасно...», – пише Гете. Для О. Уайлда «мистецтво починається там, де закінчується природа», а Делакура називає природу «словником художника» (Кандинський, 1989: 60).

Віра в існування душі нерозривно пов'язана з вірою в існування чогось більшого, поза тілесністю, що веде за собою віру в існування божественного. Погоджуючись із висновками науковців, уважаємо, що «матеріальний стан душі» – це колір сакрального моменту творчого піднесення, в якому набагато більше духовної складової частини, ніж матеріальної. Матеріальне в цьому випадку – це, власне, фізичний спосіб побачити й відчутти колір, візуально і на дотик. «Теоретики наділяли його «божественним» началом, тоді як митці «бачили за кольором фарбу і вважали її матеріальними станами душі» (Серов, 2003: 66).

Через поняття «зсуву» Ф. Порталь пояснює міру сакральності епохи «наявністю

і зміщенням як би двох символічних лексиконів – мирського і більш давнього, священного» (Серов, 2003: 415). Важіль зміщення буденного і священного в трактуванні символічного значення кольору впродовж століть постійно зміщується то в одну, то в іншу сторону, надаючи тим самим нових значень контексту кольору. Якщо розглядати з боку науки, тоді трактування кольору цілком і повністю залежать від розуму, адже, як стверджує М. Серов, «символіка і семантика кольору спираються на об'єктивні особливості нашого інтелекту» (Серов, 2003: 416). Ця теза перегукується з висловом В. Рабиновича, за яким «колір, якщо тільки відволіктися від сакрального контексту, – це фізична фарба, що в певному сенсі довільно нанесена на об'єкт» (Серов, 2003: 436).

Для глибшого розуміння поставленої задачі варто звернутись до ідей М. Серова – «якщо особистість людини може бути представлена тріадою «природне – культурне – соціальне», то власне культура – також тріадою, але вже такою, що більш піддається вивченню: «релігія – мистецтво – наука» (Серов, 2003: 14–15). Погоджуючись із цим, зауважимо, що людина формується з природного, культурного і соціального, де перше стоїть в основі цієї тріади, але для того, щоб набути культурного складника, людині потрібне надприродне – віра і духовне збагачення. Виявляючи свою особистість на базі цих трьох основ, людина розвиває мислення, особистісне бачення сутності речей, що її оточують.

Звідси і впливає те, що віра впливає на поступ у творчості, виявляє духовне начало. Важливо підкреслити роль релігії в сучасному мистецтві, яка є не стільки каноном храмової культури, як духовним джерелом. «...Культура – це будь-яке природне явище, змінене людським втручанням, за рахунок якого може бути включеним у соціальний контекст», знаходимо підтвердження в У. Еко, тезу, що певною мірою перегукується з висловами М. Серова (Еко, 2006: 450). Водночас, на наш погляд, соціальний складник, як і наукова діяльність, не завжди стає наступним етапом за мистецькою роботою. Зазвичай митець, розвиваючи власне філософське мислення і бачення, повертає їх у свою творчу діяльність.

Отже, погоджуючись з вищезазначеним, додаємо, що мистецтво формується на духовній основі, в суміші віри й осяння, тоді як

наука стає поєднанням духовного і творчого начала, що робить останнє залежним певною мірою від наукового складника. Мистецтво знаходиться між наукою і релігією, між двох начал, які століттями вважались настільки протилежними, що будь-які спроби їх згадки в одному контексті є неприпустимими. Проте філософська і наукова думка дійшли висновку, що саме мистецтво стало тією ланкою, яка їх поєднала. Якщо умовно сформувати три кола, центральне з яких – мистецтво, а два інших – наука і релігія, і розмістити їх так, щоб вони перетиналися, то ми побачимо, що мистецтво органічно формується з рівних частин науки та релігії.

У своїх дослідженнях М. Серов пише про особливе символічне значення кольорів, яке вони отримали в період середньовіччя, коли між мирським і божественним формувались «мости», роль яких виконували символи. Завдяки кольору, наділеному символічним значенням, духовний світ набував матеріальної форми (Серов, 2003: 437). Колір як символічний міст між людським і божественним продовжує і сьогодні сакралізувати повсякденний простір, на допомогу релігії приходять такі сфери, як психологія (теорія асоціацій), міфологія (древні вірування, архетипи, пам'ять предків), етичні погляди і мораль. Зокрема, в «Сакральній геометрії» С. Неаполітанського і С. Матвеєва йдеться про форму символу як інструмент візуальної комунікації, що «допомагає співвідносити коливання триєдиної людської істоти з гармонійними ритмами природи» (Неаполітанський, 2004: 40). Тож символ відіграє роль зв'язуючого компоненту, що поєднує мости між людиною і мистецтвом, вірою і релігією, природою і наукою, знаходячи також шляхи поєднання кожної з цих основ у гармонійну єдність, що формують культуру.

На думку науковців, семантика кольору вибудується навколо «емоційно-експресивних, семантичних, асоціативних, оціночних, стилістичних, культурологічних тощо» аспектів його сприйняття (Прищенко, 2015: 17). Спостерігаючи розгалужений спектр факторів, що становлять мову кольору й форми, аналіз їх символічного значення варто зосередити на основних кольорах, таких як білий, чорний і сірий.

Незважаючи на очевидність символічного вираження білого кольору як символу духовності, С. Прищенко звертає увагу на його здат-

ність цільного вираження неосяжного поняття. Науковиця зазначає, що «білий колір ще з античності носить символічне значення чистоти, відчуженості від мирського (кольорового), спрямованості до духовної простоти» (Прищенко, 2009: 26). Поділяючи думку авторки, визначимо, що яскравим прикладом пошуку «духовної простоти» в живописі можемо назвати творчість київського живописця І. Пилипенка, учня М. Стороженка, школа якого відрізняється особливим баченням духовного в сучасному мистецтві. М. Стороженко мав багато талантів, один з яких – це вміння передати своїм учням тонке відчуття сакральності, що присутнє в повсякденних речах. Зважаючи на це, відзначимо, що пейзажі І. Пилипенка (зокрема, твори «Андріївський храм» (2018), «Гонконгська вежа» (2018), «Зима на Близніх печерах» (2012), «Вечірня подорож» (2010), «Сестри» (2009) та ін.) виразняють сакральну тишу, історичні напруження міських сюжетів ніби зникають під пензлем автора, залишаючи істинне, первинне бачення суті речей. Глядач ніби бачить те, що не має бачити око людини, проте водночас відчуває спокій і душевну гармонію, позбавлену буденності. Білий колір митця стає втіленням не тільки духовного бачення, а й засобом вираження початку «народження» й існування міст як головних героїв творчості митця.

Доцільно також відзначити, що пейзажі І. Пилипенка своєрідно розкривають символічне значення категорії «час», символ, який у автора набуває білого колористичного вираження, що є водночас і відсутністю кольорів, і їх поєднанням. Звертаючись до С. Прищенко, яка писала про білий як «колір вічної безмовності», можемо з упевненістю сказати, що колорит митця цілковито відповідає смислово навантаженню його творів (Прищенко, 2009: 26).

Звідси впливає наступне спостереження – якщо білий колір знаходиться на вершині символічного вираження духовності, тоді має бути і протилежний йому колір, з вираженням такої ж самої сили «анти» духовного начала, і, як правило, таким кольором виступав саме чорний. Проте сучасний символізм зміщує цю ієрархію, підіймаючи чорний колір на верхівку сакрального змісту. Шукаючи відповідь на питання, коли саме почалось розподілення кольорів за їхнім символічним духовним змістом, варто звернутись до поняття ієрархії кольорів, яке

виникло в період середньовіччя, принцип побудови якої формувався за фундаментальної участі релігії. Не дивно, що білий колір був на вершині цієї ієрархії, адже його божественна сутність не могла бути замінена жодним іншим кольором, на противагу якому був установленний чорний колір. Усі інші кольори вписувались в цю ієрархічну структуру між білим і чорним. Про таку послідовність, зокрема, йдеться в Трактаті Бартоло ді Сассоферрато «Про знаки і герби»: «білий – найбагородніший з усіх кольорів, а чорний – найнижчий, і що всі інші кольори тим прекрасніші, коли вони ближче до білого, і тим потворніші, коли в них більше чорноти». Варто зазначити, що такого висновку Бартоло ді Сассоферрато дійшов, спираючись на вислови Аристотеля в книзі «De Sensu et sensato». Проте в період Ренесансу в Італії подібну ієрархічну послідовність палко заперечували філософи, гуманісти і критики, як, наприклад, мислитель Лоренцо Балла, який, спростовуючи це твердження, писав про те, що чорний колір «не можна вважати чимось протилежним вищості білого...» (Серов, 2003: 417). На думку М. Серова, «проблему чорного ставив ще Леонардо, стверджуючи, що біле і чорне – це не кольори. І Редону довелося реабілітувати значення чорного, принаймні в живопису: Чорний – оплот духовного, найпрекрасніший колір, який відсутній в призмі» (Серов, 2003: 285). Маємо сказати, що сучасний живопис урівнює сакральність чорного і білого кольорів, кожен з яких у доробку митців набуває духовної глибини в залежності від контексту, в якому працює автор. Наприклад, у творчості О. Животкова чорний і білий кольори мають однакову священну й сакральну силу, варто згадати лише серію «Варіанти з білим» (1999 – 2000) і цикли «Дванадцять робіт» (2012) та «Робота з Біблійними текстами» (2012).

Іншим прикладом слугують живописні твори А. Криволапа, в яких білий і чорний кольори передають духовну міць українського архетипу, такі як «Кінь. Біла ніч» (2008) і «Кінь. Ніч» (2009). У творах митця чорний кінь має таку саму священну сутність, як і білий, можливо, навіть більш давню, язичницьку. Але це скоріш виключення, ніж правила, і якщо розглядати загальнокультурний контекст, ми побачимо, що в більшості народів священним є саме білий, а не чорний кінь, як наприклад у римлян,

греків, а також кельтів і германців. Хоча в Єгипті священною твариною вважається чорна кішка, для європейських країн чорна кішка чи кіт приносять нещастя. «Чорний колір у деяких країнах Східної та Передньої Азії, а також Африки, на відміну від європейської традиції, оцінюється як позитивний, священний на протиположному білому, що асоціюється із силами зла», йдеться в А. Костиної (Костина, 2003: 22). Водночас для Азії, особливо південно-східної її частини, священною вважається біла тварина, а саме білий слон. Білий як колір очищення притаманний більшості релігій і має Божественне символічне значення. «В іудаїзмі він передає значення високої, чистої сутності. <...> Індуїзм пов'язує білий колір із кольором чистої свідомості та її маніфестацією за духовного піднесення» (Неаполітанський, 2004: 488). І Буддизм, й індуїзм пов'язують білий колір із жіночим началом. Про пасивний чорний і активний білий кольори також йдеться в індуїзмі, де чорний – це «непроявлений» колір, що символізує пасивне в процесі світопроявлення (Дух) чоловіче начало, а білий, навпаки, «проявлений», він символізує жіноче начало, яке, на протиположному, активне в процесі світопроявлення (Неаполітанський, 2004: 488). На цих прикладах ми можемо побачити, наскільки вагому роль відіграє релігія в символічному визначенні кольору для культури.

У сучасній науковій думці, посилаючись на В. Кандинського, Є. Геллер пише, що білий є початком, а чорний – кінцем. «Справді, час тече з білого минулого в чорне (непізнаване) майбутнє. Це – об'єктивна картина світу, яку всім своїм єством відчував Кандинський» (Серов, 2003: 280). Проте, якщо брати суголосний з античністю погляд, чорний колір, стоячи поряд із білим як одна з основ формування світу, теж є кольором вічної безмовності. Вічність, що не має ані початку, ані кінця, за В. Кандинським, це чорна майбутня безмежність. Суголосний погляд знаходимо також у С. Прищенко, яка, порівнюючи білий і чорний, розділяє їх за принципом початку і завершення – «на протиположному чорний колір – суть завершення будь-якого явища» (Прищенко, 2009: 26). Проте будь-яка подія і майбутнє взагалі може розглядатись і як завершення, і як продовження. У живописі ми маємо безліч варіацій на цю тему, найхарактернішим прикладом

філософського балансу між завершенням і продовженням є «Чорний квадрат» К. Малевича. Символічне вираження завершення, яке вміло продемонстрував К. Малевич, передане не тільки через колір, а й через графічний символ точки, яким фактично є чорний квадрат. Проте знову ж таки точка може бути і початком, і кінцем, все залежить від погляду зору і контексту. Але головний інтерес для нашого дослідження представляє саме те, чому К. Малевич вибрав чорний колір для свого вислову, і чому чорний квадрат чорного кольору, якщо глибинна сутність цього символу – це продовження. Відповідь можемо спробувати знайти в понятті «максималізм», що описує М. Серов, розглядаючи чорний колір як категорію досягнення максимального значення, «чорний колір – вираз семантичного максималізму», – пише автор (Серов, 2003: 459). Так, дійсно, вияв максималізму «все або нічого, все поглинати і нічого не відображати» і є сутнісним вираженням чорного кольору. Завершення характеризується моментом акумулювання максимальної кількості значень, всепоглинаючою точкою на піку переходу, яку відчув К. Малевич і передав нам у символі чорної безмежності. І водночас через максимально спрощений символ, адже для того, щоб ідея була сприйнята іншими як власна, вона має бути максимально простою, що і наділило «Чорний квадрат» здатністю спонукати кожного шукати власну істину.

Сперечаючись щодо вмісту сакрального в символічному значенні чорного і білого про те, який саме колір стоїть на початку і яким усе завершується, головний білий чи чорний, хто вищий і який важливіший, варто згадати античну думку, в якій йдеться скоріш не про ієрархію, а основу, на якій формуються кольори, і в цій основі є і білий колір, і чорний, разом вони – це начало, з якого народжується все інше. Змішуючи білий і чорний, митці створюють нову основу, важіль якої балансує між завершенням і продовженням. У М. Серова знаходимо думку про те, що сірий колір, набуваючи властивостей чорного, стає поглинаючим кольором, адже, як він пише в книзі «Колір культури», «закони кольорознавства свідчать, що на сірому тлі «загубиться» майже будь-яка пляма» (Серов, 2003: 20). На протиположному твердженню, що сірий колір не дає розкритись кольоровій плямі, маємо інше спостере-

ження, навіть більше – школу «сірого живопису» в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. Школа класичного київського живопису на основі культурного контексту і природного середовища говорить про те, що сірий фон стає оточенням кольорової плями, її обрамленням, де воно в спокійній гармонії може розкрити оку весь спектр вкраплень кольорів, з яких складається. Такий підхід сумісний з музикою, коли в спокійній мелодії активна нота викликає сплеск емоцій. Це підтверджує нашу думку про особливість колористичного вирішення стилістики символу київських митців, яка пояснюється впливом школи Санкт-Петербурга.

Варто зауважити, що класики київської школи живопису багато чого взяли зі школи Санкт-Петербурга, проте локальний контекст, з його мозаїчністю кольорового багатства, сірий перетворив на срібло, даючи можливість полотнам переливатись гармонійним поєднанням кольору і роблячи збагачений сріблястий колорит суголосним відчуттю сонця, що грає на поверхні води. Прикладом найвдаліше слугують пейзажі українського митця В. Гуріна, який зміг передати відчуття кольорової гармонії своїм учням у стінах НАОМА, для якого сірий завжди був синонімом срібла і стояв ближче до веселки кольорів, ніж до чорного і білого. У цьому контексті варто згадати такі твори В. Гуріна, як «Ранок. Вітер» (2006), «Гімн сонцю» (2005), «Блакитний ранок» (2005), «Сонечко встає» (2004), «Мамині вареники» (1991) та ін.

Знову ж таки, звертаючись до М. Серова, ми побачимо ще одне підтвердження близькості сірого кольору до чорного – «сірий є єдиним кольором, який по суті своїй не має додаткових, бо сам у собі все містить» (Серов, 2003: 150). Проте властивість сірого кольору містити в собі інші скоріш свідчить про його здатність бути додатковим кольором, а не навпаки. Насправді ж сірий може бути гармонійним додатковим до всіх відомих кольорів, і тут ми згодні з М. Серовим у тому, що сірий містить у собі всі кольори, і в залежності від того, який з них буде домінуючим, до того з них і стане додатковим сірий колір. Погоджуючись із думкою М. Серова та враховуючи слова В. Гуріна, для якого гармонія живопису – це тонке відчуття пропорції, яку кожен митець виводить самостійно, можемо узагальнити,

що сірий колір – це найбільш універсальний з-поміж усіх. Він одночасно може бути і самостійним, і комбінаційним, і додатковим.

Маючи приклади того, як колір розкриває свої властивості від сірого оточення, варто також сказати і про здатність білого і чорного надавати кольоровій плямі особливого звучання. Незважаючи на те, що А. Криволапа навряд чи можна віднести до прихильників сірого кольору, в його абстрактній серії «Нефігуратив» (1986–2009), що налічує понад п'ятдесят робіт, ми знайдемо яскраві приклади того, як сірий колір збагачує яскраву пляму, і навпаки. У культурологічній і філософській науці деякі дослідники стверджують, що «на білому ж, або на чорному тлі через контраст вона (яскрава пляма) може виглядати майже зухвало» (Серов, 2003: 20). Проте для українського контексту, говорячи насамперед про народне мистецтво, де яскраві кольори на білому фоні, що притаманні вишиванкам, рушникам та іншим народним ткацьким ремеслам, є свідченням святковості, нарядності, чистоти й радості, тоді як ті самі яскраві фарби на чорному полотні є символами такої ж жили протилежних відчуттів – суму, туги, горя і відчаю. І білий, і чорний фони підсилюють чуттєву складову частину «емоційних» фарб, коли сірий, навпаки, їх заспокоює, даючи можливість оку насолодитись у повній мірі їхньою красою. Вибір як основного кольору, так і оточення, формується з урахуванням контексту, завдяки якому сутність твору сприйматиметься глядачем у необхідному авторові руслі. Звідси випливає, що семантика кольору теж змінюється від контексту. Візьмемо, наприклад, доволі поширений приклад того, як в одній культурі (більшість європейських країн) білий колір розшифровується як символ народження і святковий колір, а в іншій (деякі країни Сходу) навпаки – як колір жалоби.

Погоджуючись із висновками науковців, вважаємо, що мова кольору – це «основа мовного контексту», яка в більшості випадків не потребує особливої організації її прочитання, оскільки сама в собі містить ключ до системи візуальної комунікації, яким кожен вправі користуватись (Чемакіна та ін., 2017: 68). Кольором як емоційно-образною мовою користуються як митці, так і письменники, вкладаючи вільні й набуті сенси в загальний візуальний чи то словесний ряд. Не дивно, що у Рілей

(Riley С. А.) сам по собі колір – це «представник чуттєвості, насолоди і грішності» (Серов, 2013: 18). Маємо сказати, що початково мова мала два характери свого вжитку, повсякденний і прихований, тобто сакральний, але для кожної зі своїх аудиторій, для яких вона призначалась, це була мова вільного користування, адже кожен знав її алфавіт і граматику. В. Кабо в книзі «Синкретизм первісного мистецтва» пише про використання кольорів у залежності від їхнього символічного значення, оскільки їх використання є мовою комунікації, «традиційним засобом передачі ідей і душевних станів» (Кабо, 1972: 293). Для сучасного мистецтва шкала сакральності кольорів підкорюється більше індивідуальним уподобанням автора чи аудиторії, ніж традиційним устоям.

Висновки. Архаїчні культури символічні по своїй суті, оскільки жоден предмет чи явище не мав випадкового кольору, взаємозв'язок кольору із сутністю, походженням і якісними властивостями об'єкту – це повноцінна мова, багата на приховані сенси. Доцільно відзначити, що поєднання вербального і візуального аспектів в означенні кольору як символу здавна притаманне слов'янській культурі.

Ієрархія кольору, яка була присутня в минулому, неодмінно стосувалась віри, тоді як сучасна ієрархія кольору має тимчасовий характер тренду, посилом до виникнення якого слугує світова культура. Ми повсякчас спостерігаємо, що не тільки білий колір займає верхівку ієрархічної структури, адже сучасна сакральність передусім працює з індивідуумом і його досвідом.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Прищенко С. В. Кольорознавство : навчальний посібник / за ред. проф. Є. А. Антоновича. Київ : ДАКККіМ, 2009. 358 с.
2. Прищенко С. В., Прищенко М. О. Семантика кольору у рекламному дизайні: культурологічні та комунікативні аспекти. *Парадигма пізнання: Гуманітарні питання* ; Інститут реклами. Київ, 2015. № 4(7). URL: <https://oaji.net/articles/2015/1739-1440055447.pdf> (дата звернення: 15.10. 2021).
3. Дизайнерська діяльність : системи візуальної інформації. Науково-методичне видання / О. В. Чемакіна та ін. Київ : УкрНД, 2017. 191 с.
4. Еко У. Відсутня структура. Введення у семіологію / перев. з італ. В. Г. Резнік, А. Г. Погоняйло, 2006. 544 с.
5. Кабо В. Р. Синкретизм первісного мистецтва. Ранні форми мистецтва, 1972. С. 275–301.
6. Кандинський В. В. Про духовне у мистецтві (живопис), 1989. 68 с.
7. Костіна А. Естетика реклами : навчальний посібник, 2003. 296 с.
8. Неаполітанська С. М., Матвеев С. А. Сакральна геометрія, 2004. 632 с.
9. Серов Н. В. Естетика кольору. Методологічні аспекти хроматизму : монографія. Електронно-бібліотечна система IPRbooks, 2013. 59 с.
10. Серов Н. В. Колір культури: психологія, культурологія, фізіологія, 2003. 672 с.

REFERENCES:

1. Pryshchenko S. V. Koloroznavstvo: navchalnyi posibnyk [Color science: textbook] edited by prof. Y. A. Antonovych. K. : DAKKKiM, 2009. 358 p. [in Ukrainian].
2. Pryshchenko S. V., Pryshchenko M. O. Semantyka koloru u reklamnomu dyzaini: kulturolohichni ta komunikatyvni aspekty [Semantics of color in advertising design: cultural and communicative aspects] The Paradigm of Cognition: Humanitarian Issues. Institute of Advertising. K., 2015. № 4(7), 2015. URL: <https://oaji.net/articles/2015/1739-1440055447.pdf> (date of application: 15.10. 2021) [in Ukrainian].
3. Dyainerska diialnist : systemy vizualnoi informatsii. Naukovo-metodychne vydannia [Design activities: visual information systems. Scientific and methodical publication] / O. V. Chemakina, A. L. Rubtsov, V. O. Svirko, O. P. Oliinyk. K. : UkrND. 2017. 191 p. [in Ukrainian].
4. Eko U. Vidsutnia struktura. Vvedennia u semiolohiiu / perev. z ital. V. H. Reznik, A. H. Pohoniailo, 2006. 544 s.
5. Kabo V. R. Synkretyzm pervisnoho mystetstva. Ranni formy mystetstva, 1972. S. 275–301.
6. Kandynskiy V. V. Pro dukhovne u mystetstvi (zhyvopys), 1989. 68 s.
7. Kostina A. Estetyka reklamy: navchalnyi posibnyk, 2003. 296 s.
8. Neapolitanska S. M., Matvieiev S. A. Sakralna heometriia, 2004. 632 s.
9. Sierov N. V. Estetyka koloru. Metodolohichni aspekty khromatyzmu : monohrafiia. Elektronno-bibliotечna sistema IPRbooks, 2013. 59 s.
10. Sierov N. V. Kolir kultury: psykholohiia, kulturolohiiia, fiziolohiia, 2003. 672 s.

УДК 7.01:7.03:7.08

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-23>**Дарія ЛУЦИШИНА***аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва й архітектури, Вознесенський узвіз, 20, м. Київ, Україна, 04053*

ORCID: 0000-0003-1048-6190

Бібліографічний опис статті: Луцишина, Д. (2023). Мистецтво та активізм у творчій діяльності Дани Кавеліної. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 175–180, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-23>**МИСТЕЦТВО ТА АКТИВІЗМ У ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДАНИ КАВЕЛІНОЇ**

У статті досліджуються особливості творчої діяльності художниці, режисерки анімаційних мультфільмів Дани Кавеліної; окрему увагу присвячено поєднанню мистецьких практик і громадського активізму в її художньому доробку. Художниця починала свій творчий шлях як ілюстраторка дитячих книжок, проте згодом почала активно займатися анімацією, плакатом, перформансом, інсталяцією. Метою дослідження є визначення змістовного діапазону творчих інтенцій мисткині, впливу її громадянської позиції та політичної свідомості на мистецькі практики. У статті аналізуються твори Д. Кавеліної, визначаються меседжі, які транслюються нею, особливості вибору художницею методів, медіа та засобів візуальної мови, розглядається взаємозв'язок громадської і політичної позиції художниці та її мистецьких практик. Серед методів дослідження використано іконографічний та іконологічний аналіз, формальний аналіз, історичну реконструкцію, феміністичну оптику. У статті проаналізовано обрані твори Д. Кавеліної: живопис, рисунок, авторську анімацію, розкрито теми, з якими працює художниця. Пріділено увагу рефлексії мисткині щодо важливих соціальних та політичних питань, які порушує її творча практика, а також реакції суспільства, інституцій та медіапростору на деякі з творів Д. Кавеліної, зокрема на серію живописних банерів, присвячених проблемам, з якими стикається жінка у сучасному суспільстві. У своїй творчій діяльності Д. Кавеліна порушує питання, котрі стосуються фемінізму, історії та історичної пам'яті, травми, насильства, в тому числі гендерно зумовленого, війни, зокрема з погляду жіночого досвіду. Феміністична рефлексія займає важливе місце в її творчості, адже мисткиня пропонує гноцентричний погляд на питання, які здебільшого ігноруються в андроцентричному наративі. Художниця не лише розмірковує про минуле та його «білі плями», а й за допомогою засобів мистецтва гостро реагує на актуальні соціальні і політичні події, що відбуваються у сучасному світі та Україні, шукає альтернативні історичні наративи, створює простір для нових інтерпретацій.

Ключові слова: Дана Кавеліна, жінки-художниці, анімація, живопис, активізм, фемінізм, війна.**Dariia LUTSYSHYNA***Graduate Student at the Department of Theory and History of Art, National Academy of Fine Arts and Architecture, Voznesensky Uzviz, 20, Kyiv, Ukraine, 04053*

ORCID: 0000-0003-1048-6190

To cite this article: Lutsyshyna, D. (2023). Mystetstvo ta aktyvizm u tvorchii diialnosti Dany Kavelinoi [Art and activism in the art practice of Dana Kavelina]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 175–180, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-23>**ART AND ACTIVISM IN THE ART PRACTICE OF DANA KAVELINA**

The article explores the peculiarities of the art practice of the artist and director of animated films Dana Kavelina. Special attention is paid to the combination of artistic practices and activism in her art. The artist began her career as an illustrator of children's books, but later began to actively work with different media such as animation, poster, performance, installation. The aim of the research is to determine the semantic scope of creative intentions of the artist, the influence of her active citizenship and political consciousness on art practice. The article analyzes the artworks of D. Kavelina, identifies the messages that are broadcast by the artist, the peculiarities of the artist's choice of methods, media and visual language, considers the relationship between social and political beliefs of the artist and her art practices. Some of the research methods used are iconographic and iconological analysis, formal analysis, historical reconstruction, and feminist approach. As a result of the research, selected artworks by D. Kavelina were analyzed: painting, drawing, author's animation. Main topics which the artist works with are revealed. The research also focuses

on the artist's reflection on important social and political issues which are brought up by her art practice, as well as the reaction of society, institutions and the media to some of D. Kavelina's artworks, including a series of painted banners dedicated to the issues that women are forced to deal with in modern society. Through her art D. Kavelina brings up certain issues considering feminism, history and historical memory, trauma, violence, including genderbased violence, war, in particular in terms of women's experience. Feminist reflection plays an important role in her art work, as the artist offers a gynocentric view of issues that are largely ignored in the androcentric narrative. Not only the artist reflects on the past and its "blind spots", but she also reacts sharply to the current social and political events taking place in the modern world and Ukraine with the help of art, seeks alternative historical narratives, and creates space for new interpretations.

Key words: Dana Kavelina, women artists, animation, painting, activism, feminism, war.

Постановка проблеми. Мистецтво має довгу історію взаємозв'язків із активізмом у найрізноманітніших формах. Низка практик формується на перетині мистецтва та усвідомлення його політичного і соціального значення. У різні періоди громадські активісти використовували засоби мистецтва для своїх цілей. Так, учасниці руху суфражисток на зламі XIX–XX ст. активно використовували практику крафтивізму, найчастіше застосовуючи рукодільні техніки для висловлення своїх політичних вимог. Таким чином, рукоділля, яке здавна вважалося звичайною «домашньою роботою» жінок та було знецінене як мистецька практика, перетворилося на потужний інструмент політичної боротьби. Своєю чергою художники наповнюють свої творчі практики соціальними та політичними повідомленнями і таким чином привертають увагу до проблем, які вважають актуальними. Мистецтво наближається або трансформується в активізм і, навпаки, активізм стає артivismом – мистецтвом, що здатне викликати позитивні зміни в суспільстві. На цьому перетині, зокрема, виникає феміністичне мистецтво. Однією з сучасних молодих художниць, хто успішно поєднує у своїй творчості мистецтво та активізм, є Дана Кавеліна.

Аналіз досліджень. В Україні не досить уваги приділяється перетину мистецтва та активізму, зокрема феміністичному мистецтву, проте з кожним роком з'являється дедалі більше публікацій на ці теми. Їх розкривають у своїх роботах українські дослідниці О. Брюховецька, Г. Глеба, Т. Злобіна, Т. Кочубінська, К. Лісовенко, В. Шиллер, К. Яковленко та інші. Над цими темами працює дослідницька платформа «PinchukArtCentre»: у 2019 р. побачила світ книга «Чому в українському мистецтві є великі художниці», назва якої відсилає читача до програмного есе Л. Нохлін «Чому не було великих художниць?». Крім цього, час від часу виходять друком переклади іноземних видань, зокрема книг Б. Квінн, М. Абрамович тощо.

Мета дослідження – визначити змістовний діапазон творчих інтенцій художниці Д. Кавеліної, вплив її громадянської позиції та політичної свідомості на мистецькі практики; проаналізувати обрані твори мисткині, охарактеризувати меседжі, які транслюються в її роботах, та особливості вибору художницею методів, медіа та засобів візуальної мови.

Виклад основного матеріалу. Дана Кавеліна народилась у 1995 р., вивчала книжкову графіку в Національному технічному університеті України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», працює у Києві та Львові. Д. Кавеліна відома насамперед як художниця та режисерка анімаційних фільмів, паралельно займалася книжковою ілюстрацією, згодом почала працювати з авторською книгою, плакатом, інсталяцією, перфомансом. Їй вдається успішно поєднувати творчу діяльність та активізм, водночас художниця воліє не розділяти мистецтво і його політичну форму, натомість сприймає це як інструмент боротьби (Брюховецька, Кульчинська, 2019: 41).

У творчій діяльності Д. Кавеліна звертається до питань, що стосуються фемінізму, історії та пам'яті, війни, зокрема з погляду жіночого досвіду, насильства, пов'язаного з гендером. Художниця не лише розмірковує про минуле та його «білі плями», а й гостро реагує на соціальні і політичні події, що відбуваються у сучасному світі та Україні. В її фокусі найчастіше опиняється жінка, яка постає у різних ролях: жертви, проактивного суб'єкта, в позиції сили. Жіночий досвід, який роками ігнорувався, у роботах мисткині перетворюється на призму, крізь котру вона пропонує погляд на явища, що традиційно сприймаються в андроцентричній системі координат. Феміністична рефлексія посідає важливе місце у практиці художниці.

Прикладом профеміністської творчої діяльності та громадського активізму Д. Кавеліної став банер, створений нею для участі у феміністичному марші 8 березня 2018 р., який

викликав значний резонанс. Його підготовка була колективною: художниця разом із групою активісток, «які вирішили привнести в досить ліберальну повістку маршу радикальніші ідеї» (Брюховецька, Кульчинська, 2019: 39), записали проблеми, які їх цікавили, у вигляді тез, а згодом Д. Кавеліна втілила їх у певних символах, створивши потужний візуальний образ. Художниця зазначає, що активістський плакат вимагає максимальної чіткості висловлювання, символу, узагальнення (Брюховецька, Кульчинська, 2019: 41). Відповідно до цього переконання вона створила банер, який промовляє до глядача чіткою і зрозумілою мовою: героїня роботи не є конкретною жінкою, в неї немає історії, оскільки вона створює універсальний образ будь-якої людини з жіночою тілесністю і жіночою соціалізацією. У цьому образі може впізнати себе жінка будь-якого віку і соціального становища.

На чорному тлі тканини мисткиня зобразила оголену фігуру жінки, яка намагається вирватися з пут; з усіх боків її хапають «безликі» руки, які належать всім і нікому; глядач не бачить людей, яким вони належать, проте здогадується, що це саме чоловічі руки. Деякі з них тримають символічні предмети, що уособлюють утиски, яких зазнають жінки у різних сферах життя в патріархальному суспільстві: хрест, що вказує на тиск із боку церкви; монету, яка звертає увагу на негативні впливи капіталістичних відносин на положення жінок; тремпель для одягу, котрий традиційно вважається символом абортів (противницею якого часто виступає саме церква). Символ, що викликав неоднозначну реакцію та навіть порушення судової справи (зрештою закритої за відсутності складу злочину) (Zmina.info) проти організаторки маршу Олени Шевченко, – зображений у руці військового тризуб, який буквально проколює тіло жінки. Як згадує авторка, під час маршу банер кілька разів намагалися вирвати з рук активісток, до них підходила поліція комунікації і передавала вимоги ультраправих опонентів згорнути його як такий, що є образливим (Брюховецька, Кульчинська, 2019: 41). Така реакція стала відповіддю на зображення тризуба, що був інтерпретований як державний символ України, і в цьому разі сюжет роботи міг сприйматись як метафора пригноблення жінки державою. Д. Кавеліна наголошує, що тризуб

на банері є саме гербом національних дружин; примітно, що активістки виступили проти праворадикального насилля, яке, на думку авторки, дуже поширене в Україні (Брюховецька, Кульчинська, 2019: 41), й у відповідь на свій протест зіткнулися з насильством. Авторка та її твір, покликаний привернути увагу до проблеми, мало не стали жертвами цієї самої проблеми, наочно її продемонструвавши.

Пізніше Д. Кавеліна продовжила розробляти цю проблему, представивши новий банер «Плакат № 2» на виставці «Виховні акти» (2018 р.), що проходила в артпросторі «SKLO» (освітньо-мистецька платформа Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова) і в якій взяли участь художниці Лада Наконечна, Марія Куликовська, Альона Мамай та інші (Мирний, 2021). Експозиція виставки стала своєрідною реакцією на низку випадків насильства та перешкоджання суспільним і культурним акціям, які мали місце у 2018 р. й які нападники вважали «виховними актами».

Д. Кавеліна була вражена суспільним розголосом та дискусією у соцмережах і ЗМІ, які спровокував її мистецький твір. Створений образ став своєрідною точкою медійного діалогу, продовжував жити власним життям і викликати дедалі нові питання й можливі інтерпретації. Це підштовхнуло авторку до пошуку способу відповісти на ці питання і розвинути своє висловлювання; так з'явилася робота «Плакат № 2», назва якої прямо вказує на продовження першого банера. Але, на відміну від нього, «Плакат № 2» демонструє зовсім інший образ жінки: це жінка, яка пережила трансформацію і вже не потерпає від патріархального пригноблення мовчки, а сміливо і рішуче йому протистоїть. Вона кидає виклик усім, хто зазіхає на її свободу і гідність, та обирає не тікати від переслідувачів. У цій композиції наявні ті ж самі репресивні символи, які були зображені у попередній роботі, проте цього разу руки вже не торкаються тіла жінки, вони ніби відлякані її раптово віднайденою силою опору і не наслідуються наблизитися. Жінка, незважаючи на свою оголеність – метафоричну вразливість, – дивиться в обличчя небезпеці, стискаючи в руці ножа, з готовністю оборонятися в разі атаки.

Примітно, що виставка, яка мала тривати 2 тижні, закінчилася передчасно: проректор університету видав наказ закрити її «через технічні

причини» (Zmina.info). За словами А. Мамай, банер Д. Кавеліної викликав питання в адміністрації вищого навчального закладу. До того ж деякі роботи стали причиною невдоволення через «політичність та радикалізм» (Zmina.info). Таким чином, другий банер Д. Кавеліної спіткала та ж доля, що і перший: він зіткнувся з опором, проте на цей раз не з боку маргіналізованих противників, а з боку державної інституції.

Не відділяючи мистецтво від такого, що містить політичний меседж, Д. Кавеліна відзначає різницю між художньою роботою й активістським плакатом. Адже художній твір може бути багатозначним і мати численні інтерпретації, тоді як плакат створюється виключно для глядача, а отже, мусить якомога точно і доступно транслювати думку. Навчаючись на кафедрі графіки, художниця почала відвідувати гурток діалектичної логіки, читати марксистську і феміністичну літературу. До цього вона вважала, що мистецтво цілком може бути аполітичним, проте згодом змінила своє переконання на протилежне. Мисткиня відзначає, що її як художницю «сформувало не мистецтво, а гурток викладача факультету соціології і права» (Брюховецька, Кульчинська, 2019: 43). Це пов'язано з тим, що за дійсного навчального процесу в українських художніх закладах вищої освіти студентам складно навчитися мислити політично і формувати критичний апарат щодо дійсності. Незважаючи на це, Д. Кавеліній вдалося сформувати власну політичну свідомість; для неї бути художницею-феміністкою означає постійно рухатися в цьому напрямі (Брюховецька, Кульчинська, 2019: 43). Це непросто, оскільки життя в патріархальному суспільстві не дає уявлення про те, якою має бути справжня рівноправність, тож мисткині доводиться повсякчас долати внутрішні перепони, пов'язані з вихованням та соціалізацією.

Для Д. Кавеліної ідея є першочерговим компонентом мистецької діяльності, залежно від ідеї вона обирає оптимальний «медіум». В її арсеналі інструментів важливе місце займає анімація. Один із мультфільмів художниці, «Про Марка Львовича Тюльпанова, який розмовляв із квітами», завоював спеціальний приз журі Одеського міжнародного кінофестивалю та премію міжнародного кінофестивалю «КРОК-2018». Ця робота виконана з використанням лялькової анімації та присвячена вій-

ськовому конфлікту на Донбасі і проблемам, з якими довелося зіткнутися людям, які волею обставин опинилися в його центрі. Головний герой мультфільму – Марк Львович Тюльпанов – народився і виріс у Луганську та думав, що проживе там до самої смерті, поряд зі своїм тихим садом, який він дуже любив і плекав. У Марка Львовича була сім'я – діти й онука, а ще кіт Донбас і собака Мальва. Його дружина померла, проте він беріг пам'ять про неї, як і фіалки, котрі росли на її могилі. У житті героя все було налагоджено, зрозуміло і просто до того моменту, поки події 2014 р., які заскочили його зненацька, не втрутилися в гармонію його маленького світу. Марк Львович почувався розгубленим у шаленому вихорі подій, немов у 1991 р., він не знав, кому довіряти, а тому не довіряв нікому. З початком війни сім'я Марка Львовича зазнала змін, його сини опинилися по різні боки лінії фронту, а сам герой змушений покинути рідне місто, у розпачі знищивши всі квіти у своєму улюбленому саду. Втративши сина, опинившись на межі смерті від серцевого нападу, герой вольовим зусиллям усе ж прийняв рішення жити: він посадив новий сад і врешті-решт дочекався літа.

Д. Кавеліна розповіла цю історію зі світлим сумом, але її мультфільм не позбавлений оптимізму й віри у людство. З дефініціями, використаними у фільмі, можна сперечатися («ополченці», «сепаратисти»), проте авторка тонко зображує роздоріжжя, на якому опинилися її герої, перед якими війна поставила неминучий вибір: Марк Львович наважується покинути домівку і все те, що так любив, один із його синів обирає вступити до Збройних сил України і працювати хірургом, рятуючи життя українських воїнів, а другий син обирає воювати на боці ворога і врешті помирає від кулі. Художниця не пропонує глядачеві готових «правильних» рішень, вона, як і герой її мультфільму, обирає позицію спостереження та звертається до універсальних категорій, близьких кожному: життя і смерті.

Марк Львович у мультфільмі позбавлений суб'єктності, він – жертва обставин, збірний образ з історією, зібраною із фрагментів історій дуже різних людей, які стали жертвами війни. Його образ цілком аполітичний, на відміну від більшості українців старшого віку, які доволі багато часу проводять за переглядом політич-

них телепрограм і схильні мати власний погляд на події у країні. Проте їхні політичні погляди часто застарілі або сформовані під впливом маніпуляцій, їм складно розібратися у труднощах нової політичної реальності. Д. Кавеліна зауважує, що мешканців Донбасу часто звинувачують в аполітичності: «вони нічого не зробили, не протистояли, і тепер, мовляв, самі винні» (Брюховецька, Кульчинська, 2019: 45), проте художниця переконана, що це неправильно й якщо людина обирає нейтралітет, ніщо не може позбавити її права на життя та безпеку. Переживши великі зміни і катастрофи, герой мультфільму намагається зберегти свій світ, обравши для життя найпростіші координати добра та зла, які допомагають йому знайти хоча б якусь опору в час, коли все навколо руйнується.

Образ Марка Львовича ідеально людський і, за словами художниці, багато в чому списаний з її дідуся (Брюховецька, Кульчинська, 2019: 45). Створивши його саме таким, мисткиня викликає у глядача емпатію, яка може допомогти прийняти переселенців із зони військового конфлікту як нову категорію суспільства, що опинилася у складних життєвих обставинах і потребує розуміння та допомоги. На жаль, такі люди дотепер не досить представлені у медіа-просторі та мистецтві, вони частково дегуманізовані, а тому зображені у мультфільмі Д. Кавеліної образи і проблеми особливо актуальні.

Художниця порушує і феміністичні питання, згадуючи про коментар щодо її роботи як «суто жіночого погляду на війну» (Брюховецька, Кульчинська, 2019: 47). Таке сприйняття може бути пов'язане з тим, що в патріархальному суспільстві емпатія здебільшого вважається притаманною саме жінкам. Суспільство очікує від них співчуття і терплячості, водночас трактує ці якості як слабкість, недозволену в часи війни, забуваючи про той факт, що з кожним роком дедалі більше жінок вступають до лав Збройних сил і беруть на себе складні обов'язки нарівні з чоловіками. Мисткиня пропонує озброїтися емпатією як одним із засобів політичної боротьби, який має потенціал для побудови суспільства, в якому не буде пригноблення і нерівності.

Віра в гуманізм і неприйняття насильства як явища відображені в кожному кадрі мультфільму, філігранно вибудованому авторкою. Вона створила камерний світ, в якому поселила

своїх героїв, з великою любов'ю до деталей: сконструйовані вручну декорації інтер'єрів, не по-ляльковому живі та виразні обличчя героїв; квіти, які, здається, переживають ті ж складні почуття, що і люди, та викликають сильний емоційний відгук глядача.

Рефлексуєючи на тему війни, Д. Кавеліна звертає увагу на проблему, яка дотепер не досить обговорюється в інформаційному полі, – проблему гендерного насилля під час військових конфліктів. Шукаючи новий спосіб дивитися на мілітаризм та на війну загалом, художниця прийшла до того, що одна з феміністських перспектив на цю тему – дивитися на війну через гендерне насильство під час війни (Калита, 2022). Цей погляд авторка застосувала у своїй роботі «(З)в'язки. Вихід на сліпу пляму» (2019 р.). Рисунок зображує безликі фігури, чоловічу і жіночу, які відображають патріархальні уявлення про честь та безчестя. Чоловіча зображена з закривавленими руками і має підпис «Честь», водночас жіночка з закривавленим лоном підписана словом «Бесчестье». Авторка пропонує поглянути на жіночий досвід проживання війни, насильство, згвалтування, від яких страждають жінки. Жіноча історія війни не має голосу в загальноприйнятому наративі, її недооцінюють, про неї «неприємно» говорити. Натомість, якщо про згвалтування під час військових конфліктів згадують, про них говорять як про неминучий побічний фактор, неприємний наслідок, а не як про один із інструментів ведення війни. Жінки, що пережили насильство, невидимі; вони перестають бути суб'єктами, окремими індивідуумами і перетворюються на «розмінну монету», цифру у статистиці. У розмові з художницею А. Щербиною Д. Кавеліна зазначає, що «война, в принципі, ведеться через женское тело, что изнасилованная женщина – это текст, который посылается некоему абстрактному врагу, и так же – обратно» (Кучанський, 2022). У суспільстві, де навіть у мирний час жертва піддається віктимблеймінгу, під час війни гвалтівник виправданий як герой, тоді як увесь тягар провини лягає на жертву. «Будь-яка війна – це війна проти жінок» (Кмитів). Художниця пропонує дивитися на всі війни з перспективи насильства, таким чином повертаючи видимість та голос саме жертві, адже кожне згвалтування, у мирний або військовий час, несе у собі зерно війни.

Висновки. Творча діяльність Д. Кавеліної розвивається на перетині мистецтва та активізму. Поєднуючи їх, художниця розробляє теми, актуальні як для сучасної України, так і для світу. Її висловлювання знаходять втілення у різних медіа, зокрема авторській мультиплікації, живописі, рисунку тощо, і порушують теми на кшталт гуманізму, війни та жіночого досвіду

її проживання, історії та пам'яті, травми, насильства, зокрема на ґрунті гендера. Художниця використовує феміністичну оптику, прагнучи створити альтернативу андроцентричному наративу і змістити фокус на «білі плями», шукає нові способи говорити на тему війни і травми, а також конструює універсальні образи з фрагментів індивідуальних досвідів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Калита Н. Розмова Анни Щербини та Дани Кавеліної: «Пейзаж, которий покроет собою все после последней войны». *Supportyourart*. URL: <https://supportyourart.com/conversations/kavelinashcherbyna/> (дата звернення: 01.08.2022 р.).
2. Кмитів. Жести ставлення : фейсбук. URL: https://www.facebook.com/kmytivmuseum/photos/?tab=album&album_id=1094977967364337 (дата звернення: 15.06.2022 р.).
3. Кучанський О. Кинохроника и георэтика войны: Дана Кавелина о фильме «Письмо горлице». *Supportyourart*. URL: <https://supportyourart.com/conversations/dana-kavelina-pismo-horlytse/> (дата звернення: 01.08.2022 р.).
4. Мирний М. “SKLO-цензури”: хто і чому закрив виставку в артпросторі університету Драгоманова? *Zmina*. URL: https://zmina.info/articles/ce_mozhut_pobachiti_diti_studentsi_poprosili_rektora_universitetu_dragomanova_vidreaguvati_statevi_organu_ta_pobutove_nasilljia_vistavka_vihovni_akti/ (дата звернення: 15.06.2022).
5. Право на істину. Розмови про мистецтво і фемінізм : збірка інтерв'ю / ред.: О. Брюховецька, Л. Кульчинська. Київ : Avantpost-Прим, 2019. 282 с.
6. Університет Драгоманова не пояснив раптовий демонтаж виставки та усунув керівницю артпростору «SKLO». *Zmina*. URL: https://zmina.info/news/universitet_dragomanova_ne_pojiasniv_demontazh_khudozhnoji_vistavki_ta_usunuv_kuratorku_artprostori/ (дата звернення: 13.04.2022 р.).
7. Шевченківський райсуд не побачив складу злочину в плакаті з тризубом на Марші 8 березня в Києві. *Zmina*. URL: https://zmina.info/news/shevchenkivskij_rajisud_ne_pobachiv_skladu_zlochynu_v_plakati_z_trizubom_na_marshi_8_bereznjia_v_kijevi-2/ (дата звернення: 13.04.2022 р.).

REFERENCES:

1. Kalyta, N. Rozmova Anny Shcherbyny ta Dany Kavelinoi: “Peizazh, kotoryi pokroet soboiu vse posle poslednei voiny”. [Conversation between Anna Shcherbyna and Dana Kavelina: “A landscape that will cover everything after the last war”]. *Supportyourart*. URL: <https://supportyourart.com/conversations/kavelinashcherbyna>
2. Kmytiv. Zhesty stavlennia. [Kmytiv. The jestures of attitude]. *Facebook*. URL: https://www.facebook.com/kmytivmuseum/photos/?tab=album&album_id=1094977967364337 [in Ukrainian]
3. Kuchanskiy, O. Kynokhronyka s heeerotyka voiny: Dana Kavelyna o fylme “Pysmo horlytse”. [Newsreel and geerotics of war: Dana Kavelina on the film “A Letter to the Dove”]. *Supportyourart*. URL: <https://supportyourart.com/conversations/dana-kavelina-pismo-horlytse>
4. Myrnyi, M. “SKLO-ncenzury”: Khto i chomu zakryv vystavku v art-prostori universytetu Drahomanova? [“SKLO uncensored”: Who and why closed the exhibition in the art space of Drahomanov University?]. *Zmina*. URL: https://zmina.info/articles/ce_mozhut_pobachiti_diti_studentsi_poprosili_rektora_universitetu_dragomanova_vidreaguvati_statevi_organu_ta_pobutove_nasilljia_vistavka_vihovni_akti/ [in Ukrainian]
5. The right to truth. Conversations on art and feminism: Interviews [Pravo na vstynu. Rozmovy pro mystetstvo i feminizm. Zbirka intervui] / editors: O. Bryukhovetska, L. Kulchynska. Kyiv : Avantpost-Prim, 2019, p. 282. [in Ukrainian and English]
6. Universytet Drahomanova ne poiasnyv raptovyi demontazh vystavky ta usunuv kerivnytsiu art-prostoru “SKLO”. [Drahomanov University did not explain the sudden dismantling of the exhibition and removed the management of the art space “SKLO”]. *Zmina*. URL: https://zmina.info/news/universitet_dragomanova_ne_pojiasniv_demontazh_khudozhnoji_vistavki_ta_usunuv_kuratorku_artprostori/ [in Ukrainian]
7. Shevchenkivskiy rajisud ne pobachyv skladu zlochynu v plakati z tryzubom na Marshi 8 bereznia v Kyievi. [The Shevchenkivsky District Court did not see the corpus delicti in the trident poster at the March 8 March in Kyiv]. URL: https://zmina.info/news/shevchenkivskij_rajisud_ne_pobachiv_skladu_zlochynu_v_plakati_z_trizubom_na_marshi_8_bereznjia_v_kijevi-2/. [in Ukrainian]

УДК 7.02, 7.03

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-24>

Анастасія ПАВЛИШИН

аспірант кафедри теорії та історії мистецтва, Львівська національна академія мистецтв, вул. Кубійовича, 38, м. Львів, Україна, 79011
ORCID: 0000-0003-4316-3144

Бібліографічний опис статті: Павлишин, А. (2023). Цикл картин «Зародження життя» Ірени Носик як мистецько-біологічний тандем в обрисах абстрактної фігуративності. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 181–189, <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-24>

ЦИКЛ КАРТИН «ЗАРОДЖЕННЯ ЖИТТЯ» ІРЕНИ НОСИК ЯК МИСТЕЦЬКО-БІОЛОГІЧНИЙ ТАНДЕМ В ОБРИСАХ АБСТРАКТНОЇ ФІГУРАТИВНОСТІ

У статті розкрито особливості біоморфного абстракціонізму в мистецтві української художниці з діаспори Ірени Носик (1928–2016). Проаналізовано цикл робіт «Зародження життя» створених 1962 року. **Мета роботи** – дослідити головні мистецькі засоби вираження творчості для конструювання художнього твору (композиційні закони та принципи). Висвітлено мистецтво художниці в контексті історії абстрактного мистецтва ХХ століття. Підґрунтям для аналізу слугують філософські концепції з семіотики у інтерпретуванні реципієнтом закогоданого сенсу зображуваного. Розглянуто нефігуративне мистецтво крізь призму філософії Умберто Еко та Юрія Лотмана для розуміння творчості мисткині.

Згідно теорії Клімента Грінберга висвітлено характеристику абстрактного мистецтва Ірени Носик як абсолютного вираження потреб свого часу. З'ясовано особливості кольорово-тональної палітри мисткині відповідно теорії кольорів Василя Кандинського та Ежена Делакруа. Подано оцінку причин використання головних художніх прийомів (мови, колориту, сюжетів) на рівні професійного підґрунтя художниці. Відстежено інтерес до застосування зооморфних та антропоморфних форм у живописі Ірени Носик як наукового ілюстратора на біологічному факультеті Торонтонського університету.

За допомогою методу формального аналізу картин подано інформацію про техніку та матеріал виконання, формат та жанр, пропорції та масштаби роботи. Розглянуто принцип побудови композиції, взаємозв'язок між її частинами. Висвітлено причини використання контрастів та нюансів у композиції, кольорової гама та принципи поєднання кольорів. Увагу приділено кожній роботі із циклу, в яких закодовані буттєві смисли, що спонукають глядача замислитись над філософськими питаннями: часу, існування, буття та небуття на нашій планеті.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у дослідженні попередньо невідомого циклу робіт україно-канадської художниці Ірени Носик «Зародження життя», в основу яких було закладено філософські та культурні смисли.

У висновках підведено підсумки щодо творчості мисткині, як вияву симбіозу мистецької формотворчості та біологічних досліджень у філософських пошуках сенсу життя на Землі.

Ключові слова: біоморфна абстракція, цикл «Зародження життя», художні смисли та коди буття, формальний аналіз, мистецтво Ірени Носик.

Anastasia PAVLISHIN

PhD at the Department of Theory and History of Art, Lviv National Academy of Arts, Kubiyovych Street, 38, Lviv, Ukraine, 79011
ORCID: 0000-0003-4316-3144

To cite this article: Pavlishin, A. (2023). Tsykl kartyn «Zarodzhennia zhyttia» Ireny Nosyk yak mystetsko-biologichnyi tandem v obryсах abstraktnoi fihuratyvnosti [Cycle of paintings «The birth of life» Irani's Nosik novels as an artistic-biological tandem in the outlines of abstract figurity]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 181–189, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-24>

CYCLE OF PAINTINGS «THE BIRTH OF LIFE» IRANI'S NOSIK NOVELS AS AN ARTISTIC-BIOLOGICAL TANDEM IN THE OUTLINES OF ABSTRACT FIGURITY

The article reveals the features of biomorphic abstractionism in the art of Ukrainian diaspora artist Irena Nosyk (1928–2016). The cycle of works «Origin of Life» created in 1962 is analyzed. **The purpose** of the work is to explore the main artistic means of expression of creativity for the construction of a work of art (compositional laws and principles). The art of the artist in the context of the history of abstract art of the twentieth century is covered. The basis for the analysis are

philosophical concepts of semiotics in the interpretation of the recipient encoded meaning of the image. Non-figurative art is considered through the prism of the philosophy of Umberto Eco and Yuri Lotman to understand the artist's work.

According to Kliment Greenberg's theory, Irena Nosyk's characterization of abstract art as an absolute expression of the needs of her time is highlighted. The peculiarities of the artist's color and tonal palette according to the theory of colors of Vasyl Kandinsky and Eugene Delacroix are clarified. An assessment of the reasons for the use of the main artistic techniques (language, color, plots) at the level of professional background of the artist. The interest in the use of zoomorphic and anthropomorphic forms in Irena Nosyk's painting as a scientific illustrator at the Faculty of Biology of the University of Toronto was traced.

The method of formal analysis of paintings provides information about the technique and material of execution, format and genre, proportions and scale of work. The principle of composition construction, the relationship between its parts is considered. The main principles of using contrasts and nuances in the composition, color scheme and the principle of color combination are highlighted. Attention is paid to each work of the cycle, they encode existential meanings that encourage the viewer to think about the philosophical issues of time, existence, existence and non-existence on our planet.

The scientific novelty of the obtained results is the study of a previously unknown series of works by Ukrainian-Canadian artist Irena Nosyk «Origin of Life», which was based on philosophical and cultural meanings.

The conclusions summarize the artist's work as a manifestation of the symbiosis of artistic form-making and biological research in the philosophical search for the meaning of life on Earth.

Key words: biomorphic abstraction, cycle «Origin of Life», artistic meanings and codes of existence, formal analysis, art of Irena Nosyk.

Методологія дослідження. Для висвітлення теми були використані загальнонаукові методи дослідження: аналіз, синтез, формалізація та компаративний аналіз. Із вузькоспеціальних мистецтвознавчих методів був застосований формальний аналіз у описі композиції художнього твору. Для його тлумачення був проведений іконографічний та іконологічний аналіз. За допомогою семіотичного методу було визначено зміст прихованих кодів та смислів художньої творчості мисткині. Ці коди при своїй взаємодії виробили особливу мову спілкування, через яку глядачі мистецтва Ірени Носик можуть віднайти зашифровану для них інформацію.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у висвітленні попередньо невідомого циклу робіт україно-канадської художниці Ірени Носик «Зародження життя», в основу яких було закладено філософські та культурні смисли.

Мета роботи – дослідити головні мистецькі засоби вираження творчості для конструювання художнього твору (композиційні закони та принципи).

Постановка проблеми. Велика кількість наукових досліджень, головним предметом яких виступав абстракціонізм, потребують переосмислення на тлі нашого сьогодення. Аналіз біоморфного абстрактного мистецтва як феномену не отримав і досі належного висвітлення. У нашій роботі ми аналізуємо унікальність художньої стилістики Ірени Носик. Вона була художницею, мозаїсткою, науковим ілюстратором кафедри біології Торонтонського університету. Народилася мисткиня 30 травня 1928 р. у місті Чорткові, на Тернопільщині у відомій

родині Горбачевських, які вимушено емігрували під час Другої Світової Війни до Праги, а згодом до м. Інсбруку в Австрії. Навчалася Ірена Носик у Мистецькій Школі Тоні Кірхмайера та в Університеті Інсбруку ім. Леопольда Франценса. До Канади емігрувала 1948 р. Проводила активне мистецьке життя в українській громаді в Торонто (Павлишин, 2021).

Актуальність дослідження зумовлена недостатнім висвітленням творчості Ірени Носик у науковій сфері. Ні в канадській, ні в українській літературі ми не знайдемо повного дослідження творів мисткині. Її неповторне сприйняття та відтворення світу на полотні варте особливої уваги наукової спільноти.

Цикл «Зародження життя» Ірени Носик створений в 1962 році складається із шести полотен, які авторка нумерує порядково. На використання таких сюжетів вплинула її професія наукового ілюстратора. Ірена Носик мала вузькоспеціалізовану роботу та відмінні художні здібності в галузі біології. Лише за шість років наукової роботи вчена-мисткиня створила понад двісті широкоформатних професійних біологічних ілюстрацій. Ці роботи використовувалися не лише в Університеті Торонто, але й в Університеті Квінз у Кінгстоні.

На нашу думку, цими роботами авторка прагнула закликати глядача до роздумів про існування життя на планеті Земля, до його генези та сенсу. Техніка виконання полотен акварель та олія. За жанром роботи є біоморфним абстракціонізмом (біоморфізмом). Оскільки абстракція немає тлумачного словника, то можемо говорити про незрозумілість даного

циклу робіт для багатьох глядачів, адже твори мисткині розраховані на підготовлену публіку, яка компетентна у мистецтвознавчому і природничому контексті.

Роботи Ірени Носик являють собою барвисте кольорове тло, вони сповненні внутрішнього динамічного напруження. Художниця дає можливість глядачу доторкнутись до «духовного світу» своїх робіт, перейняти ідеями зародження життя, існування різних його форм на планеті, а також сенсом буття людини у космічному вимірі.

Відомий італійський дослідник Умберто Еко у своїй роботі «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» (Еко, 2004, с. 173) визнавав, що в абстрактному живописі є свої закони та правила. Філософ зазначив, що ключ до розуміння такого виду мистецтва пропонують самі художники. Він довів, що на формування оригінального коду в абстрактному традиційному живописі має вплив гештальд код: усі криві лінії, різні алегоричні фігури є нагромадженням загальноприйнятих культурних традицій. Художник використовує лише ті коди, які несуть для реципієнтів певну інформацію. Це дає впевненість, що вони будуть відчитані.

Головними елементами вираження цих кодів у мистецтві Ірени Носик слугують лінії, спіралі, плями кольору та простору, крапки, а також фігури: квадрат, трикутник, коло чи хрест. Певні символи закладені й у кольорово-тональній палітрі.

Юрій Лотман у роботі «Семиосфера» досліджував коди культури (Лотман, 2010, с. 10). Автор переконаний, що вони зберігають соціальний досвід, та відображають духовні орієнтири народу. Філософ стверджував, що у абстрактному мистецтві візуальні коди (геометричні та біоморфні), хоч і трансформуються у часі, проте містять у собі основні гуманістичні цінності народу.

Ірена Носик розуміла абстракцію як спосіб відображення земної світобудови, вона мала справу із первинними елементами художньої мови, а саме: з кодами та символами, які мали здатність відображати традиційну ідею у нових формах. Абстракція стала певним духовним діалогом між художницею та світом. Основним завданням мисткині стало естетичне пізнання предмету, який трансформований у досвід буття.

Абстракція № 1 (іл. 1). На полотні зображено закручені спіралі, що обертаються на

кольорному диску. Композиція побудована з ліва на право, оптичний центр – чорна точка в середині картини. Зображення динамічне, рух імітують спіралевидні лінії. Домінантою у композиції є синя круговерть з якої починається основна дія, вона перетікає у червону спіраль. Розташування елементів асиметричне, присутні контрасти у кольорі. Нюансом виступає білий колір, який доповнює гармонію картини. Використана ахроматична та монохромна кольорова гама, кольори насичені.

Можемо інтерпретувати сюжет картини як боротьбу двох взаємодіючих форм. З теорії смислів кольорної системи припускаємо, що за допомогою кольору авторка хотіла відобразити буття та небуття у Всесвіті, існування реального з уявним. Гурток «Синій вершник» в теорії абстракціонізму стверджував, що синій колір має значення трансцендентного, духовного. Зазвичай, йому контрастує червоний як уособлення матерії, тіла людини, її крові. Очевидно, на полотні зображено протиставлення духовного та тілесного. Василь Кандінський стверджував, що предметність – це маска, яка приховує істинний сенс духовної енергії (Кандінський, 1992).

У даній роботі можливе також застосування християнського трактування створення Богом світу. Доречно підтвердити даний аргумент цитатою з Біблії: «На початку Бог створив небо та землю. А земля була пуста та порожня, і темрява була над безоднею, і Дух Божий ширяв над поверхнею води. І сказав Бог: "Хай станеться світло!" – І сталося світло. І побачив Бог світло, що добре воно, – і Бог відділив світло від темряви» (Огієнко, 1962). У картині контрастує світло і темрява. Можливо, саме це авторка заклала у головний смисл роботи.

Абстракція № 2 (іл. 2).

Композиція побудована по діагоналях. Оптичний центр – клітина у стані розмноження (анафази) та різні нейронні сполучення. Композиція динамічна за рахунок видовжених ліній, що прилягають до центру. Масштаби зображення умовні, проте відповідають параметрам реальних клітин під скельцями мікроскопа. Верхня частина зображення більш насичена об'єктами. Розташування елементів – асиметричне. Нюансами в зображенні виступають червоні кров'янисті тільця. Кольорова гама ахроматична, поліхромна.

Картина демонструє розуміння автора зародження життя на клітинному рівні. Для Ірени Носик було важливо виділити цей процес, адже саме він є початковим моментом життя на мікро-рівні. Мета даної роботи спонукає гляда-

чів до думки «З чого почалося життя на землі?». Існування більш філософського питання як дане не варто й шукати. Довгий час людство вірило у своє божественне походження. Однак, із розвитком науки все змінилося. Археологи



Абстракція № 1, 1962, олія. Фото з приватної колекції Дарії Даревич, Торонто, Канада



Абстракція № 2 1962, акварель. Фото з приватної колекції Дарії Даревич, Торонто, Канада

виявили скам'янілі рештки мікробів віком 3,7 млрд. років! Але спільної думки щодо зародження життя на Землі не існує.

Абстракція № 3 (іл. 3). Побудована композиція з ліва на право, оптичний центр кар-

тини – чорне ядро з ембріоном. Маленький ембріон у центрі картини «виходить із темряви небуття», яке зображене чорним кольором, на нього чекає новий світ, сповнений барв та емоцій. Художниця ставить акцент на часовому



Абстракція № 3, 1962, акварель. Фото з приватної колекції Дарії Даревич, Торонто, Канада



Абстракція № 4, 1962, олія. Фото з приватної колекції Дарії Даревич, Торонто, Канада

відліку. У роботі відчутне глибинне зображення, відсутні чіткі обмежувальні рамки.

Картина динамічна, ритм створює спірально-видний рух навколо статичної осі. Домінанта у композиції – червоний та жовтий колір. Картина врівноважена, ця рівновага досягається за допомогою витягування всіх ліній до ядра зображення. Полотно гармонійне, має лише один композиційний центр. Застосований принцип супідрядності – орієнтація інших частин картини на композиційний центр та їх візуальний і тематичний взаємозв'язок.

Робота побудована на пропорціях «золотого перетину». Розташування елементів асиметричне, найбільш важливий елемент (ембріон) розміщений приблизно на відстані 1/3 від цілого. Присутній контраст теплого і холодного кольорів – співвідношення полярних синьо-зелених і помаранчево-червоних відтінків. Кольорова гама ахроматична – білий, сірий та хроматична – червоний, помаранчевий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий, пурпуровий зі всіма відтінками й переходами. Вона поліхромна, контрастна, насичена. Принцип поєднання кольорів – доповнюючий (протилежні один одному: жовтий і фіолетовий, синій та оранжевий, червоний і зелений).

Теоретик мистецтва Ежен Делакруа зазначав про колір так: «Здається, ніби колір говорить сам за себе, незалежно від предметів, що є його носіями. Ці чарівні акорди барв часто спонукають нас до думки про гармонію та мелодію, а враження, що залишається від тих образів, є відчуттям майже музичним» (Делакруа, 1960, с. 477). Делакруа закликав глядачів прислухатись до «звучання» живопису. Він наголошував, що потрібно придивлятися до нього здалеку для того, щоб зрозуміти загальний сюжет, а не розрізняти усіх деталей та ліній. Мислитель стверджував, коли техніка справді «мелодійна», то картина промовляє до нас і фіксується в нашій пам'яті назавжди (Делакруа, 1960, с. 478). Схоже трактування можна застосувати до розуміння абстракції Ірени Носик. Гармонічність її образів проникає у нашу підсвідомість ритмічною мелодикою.

Абстракція № 4 (іл. 4).

Картина демонструє існування людини у деталях, а саме у органах її тіла. На полотні можемо відчитати абстрактні зображення серця з аортою, легені, око, хребет. Усе оповито суди-

нами. Техніка – олія. Ця картина створена на межі предметної та нефігуративної абстракції, адже деякі з форм ми можемо цілком точно визначити, а деякі без фантазії зрозуміти неможливо.

Побудована композиція справа на ліво, оптичний центр червона пульсуюча точка, яка задає динаміку полотна. Домінанта композиції – серце брунатного кольору (у лівому верхньому куту полотна). Нюанс зображення – мазки жовтого кольору, що доповнюють образ. Композиція не врівноважена, дисгармонійна та асиметрична. Взаємозв'язки між частинами композиції побудовані на принципі взаємодоповнення. Колірна гама ахроматична, поліхромна, контрастна.

За допомогою абстрагування художниця досягає більшої виразності у своїй роботі, адже головною особливістю абстракції є відмова від зображення деталей (як другорядних об'єктів) концентрування уваги глядача на головній темі. У абстракції Ірени Носик домінує метафоричний вимір буття, цілеспрямована зміна форми об'єкту зображення дозволяє по-новому поглянути на його призначення.

У картині відсутня глибина та плановість. Художниця відходить від чітких форм з метою посилення експресії, яка переповнює внутрішній світ. Образи, які народжуються у підсвідомості і сплески світла створюють особливу атмосферу – контраст форм та кольорів.

Один із найвідоміших теоретиків абстракції ХХ ст. Клімент Грінберг у роботі «К новішому Лаокоону» (Greenberg, 1940) трактував це мистецтво як абсолютне вираження потреб свого часу. Головним завданням даного стилю він вважав вивільнення із рамок «реалізму». Дослідник наголошував на прийнятті необхідного рішення: звільнити мистецтво від потреби бути комунікативним зв'язком у суспільстві. Він наполягав на неможливості існування мистецтва як «рупора ідей ідеології». За його словами саме абстрактний живопис має можливість виразити самодостатність форм, абсолютність у чистій фізичності чи сенсорності дії. Можемо говорити про розуміння абстракції Ірени Носик в руслі цієї теорії. Один із засобів творчого вираження – це використання художницею чистих кольорів, а не тонування. Вона використовує лінії як первісні форми, а не інструменти для їх створення.

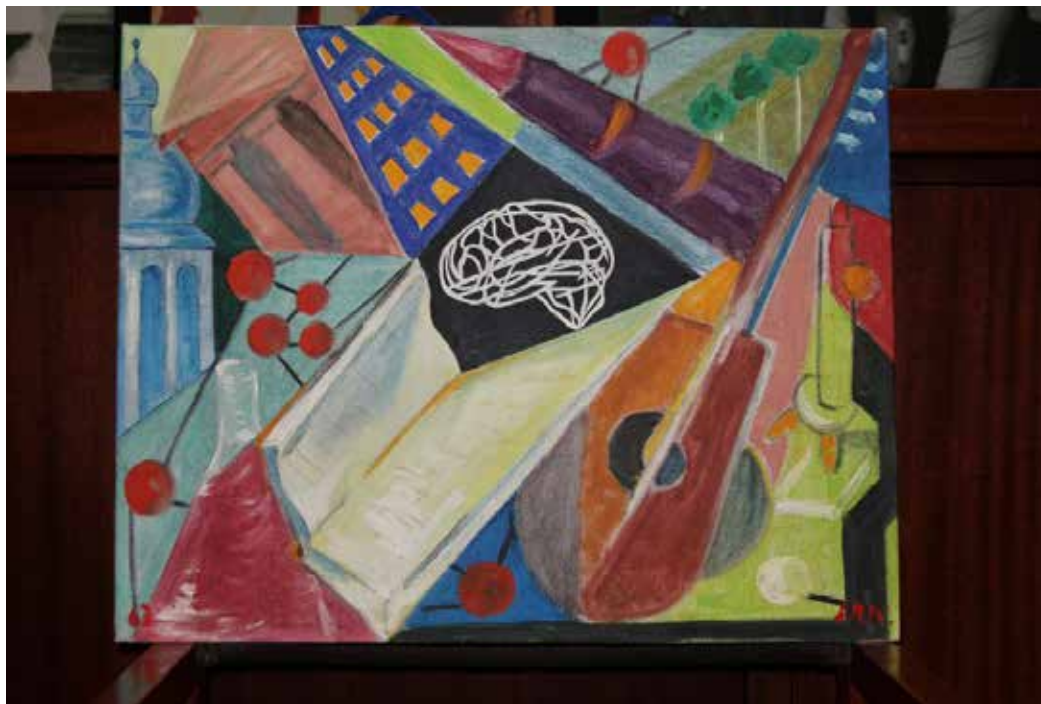
Абстракція № 5 (іл. 5).

Композиція побудована з права на ліво, оптичний центр картини – скелет ссавця (можливо кролика), у нижньому правому куті – скелет риби, у лівому куті – скелет качки. Зобра-

ження статичне. Домінантою композиції є чорне тло в середині картини та білий скелет на ньому. Композиція врівноважена, адже і ліва, і права частина має майже однакове навантаження об'єктами. Розташування елементів



Абстракція № 5 1962, акварель. Фото з приватної колекції Дарії Даревич, Торонто, Канада



Абстракція № 6. 1962, акварель. Фото з приватної колекції Дарії Даревич, Торонто, Канада

зображення – асиметричне. Тло розділене на сегменти, контури яких замикають кістки різних тварин. Кольорова гама – хроматична у центрі полотна і ахроматична по його боках.

Абстракція № 6 (іл. 6).

Будова композиції з ліва на право по діагоналях, оптичний центр картини – людський мозок – орган мислення. Можемо проаналізувати останню роботу із циклу як вінець усіх творінь – людину та те, що її відрізняє від інших істот – здатність критично мислити. Робота статична, домінантою композиції є книга у центрі полотна, нюанси – хімічні сполуки (атомні кристалічні ґратки) з червоними кулями на з'єднаннях. Полотно врівноважене, однакове навантаження на обох частинах – правій та лівій. Колірне тло також побудоване на різнобарвних сегментах, як і у Абстракції 5. Розташування елементів асиметричне.

Довкола центру картини (людського мозку) розміщені атрибути науки та мистецтва – культурні здобутки його діяльності. Зокрема, музика втілена у образі інструментів гітари та лютні, наука хімія – у образі хімічних сполук та колби для дослідів, мистецтво слова – у образі книги, архітектура виражена в образі головних пам'яток – грецького пантеону, церкви у стилі козацького бароко та здобутку нової доби – хмародеру. Астрономія зображена у вигляді ракети, а біологія – в образі мікроскопа.

Ці зв'язки доволі символічні для авторки, адже у своєму житті їй довелося поєднувати науку та мистецтво, а її творча натура була настільки багатогранною, що зробити це вдалося віртуозно. На картині усі предмети співіснують гармонійно, один образ «перетікає» в інший, або стає його частиною. Майстерно художниця розпорядилась простором, адже залишила місце і для відображення живої природи – трьох дерев на пагорбі у верхньому куті картини. У роботі присутня уявна площинність, глибинне зображення відчутно за допомогою сміливих кольорів – червоного, синього, зеленого. За допомогою кубістичних фігур (трикутника, кола, трапеції) мисткиня ставить головні акценти.

Отож абстракція дає художнику велике коло можливостей для самовираження. Це мистецтво дозволяє відтворити духовний світ митця. Шукачам спокою та умиротворення вона дарує його, а філософам та мислителям надає плідний ґрунт для роздумів. Кожен віднаходить у таких картинах свій сенс, відповіді на життєво необхідні запитання, естетичне задоволення від споглядання. Абстракція Ірени Носик стала новим витком у творчості мисткині. Даний цикл «Зародження життя» виступає універсальною формою закодованих смислів та дозволяє глядачу замислитись над філософськими питаннями часу: існування, буття та небуття на нашій планеті.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Делакруа Еге. Думки про мистецтво, про знаменитих художників, 1960. 282 с.
2. Дубрівна А. Концептосфера аналізу абстракції в образотворчому мистецтві як елемента художньої культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 371–374. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177738>
3. Еко У. Відсутня структура. Введення у семіологію, 2006, 548 с. : Symposium, 2006, 548 с. URL : <http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/eco-la-struttura-assente.pdf> (дата звернення 11.11.2021)
4. Кандинський В. Про духовне у мистецтві, 1992. 108 с. URL : http://www.bim-bad.ru/docs/kandinsky_o_duchovnom.pdf
5. Лотман Ю. Семіосфера, 2000. 704 с. URL: https://edu.vsu.ru/pluginfile.php?file=%2F193961%2Fmod_resource%2Fcontent%2F1%2F%D0%9B%D0%BE%D1%82%D0%BC%D0%B0%D0%BD%20%D0%AE.%D0%9C.%20%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0%20%D0%B8%20%D0%B2%D0%B7%D1%80%D1%8B%D0%B2.pdf
6. Огієнко І. Біблія. Книги Старого Заповіту. Перша книга Мойсеева: Буття. Велс : British & Foreign Bible Society, 1962. URL: <https://www.bible.com/uk/bible/186/GEN.1.UBIO>
7. Павлишин А. Постаць української художниці Ірени-Романи Носик на шпальтах іноземної преси. *Вісник Львівської національної академії мистецтв* 2021. Вип. № 45. С. 131–138.
8. Рудик Г. Абстрактний живопис і музика: підстави паралелей. *Наукові записки НАУКМА : Спеціальний випуск*. 2000. № 18, ч. 1. С. 100–104. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/10538/Rudyk_Abstraktnyy_zhyvopys_i.pdf?sequence=1

9. Стеценко В. Культура в терминах від а до я. Культурологічна абетка. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. 174 с.
10. Greenberg С. Towards a New Laocoon : Artin Theory 1900 – 1990. An Anthology of Changing Ideas / пер. з англ. Кушнарєва І. *Філософсько-літературний журнал «Логос»*. 2015. №25. С. 75–95. URL: http://www.intelros.ru/pdf/logos/2015_04/106_4.pdf
11. Pooke G., Newall D. Art history. The basics. London, New York : Routledge, 2008. 263 p.
12. Worringer W. Abstraction and empathy: a contribution to the psychology of style. Chicago: Elephant paperback, 1997. 161p. URL : https://monoskop.org/images/a/a2/Worringer_Wilhelm_Abstraction_and_Empathy_1997.pdf

REFERENCES:

1. Delakrua, E. (1960) Myisli ob iskusstve, o znamenityih hudozhnikah [Thoughts about art, about famous artists], Izd-vo AH SSSR, 282 p.
2. Dubrivna, A. (2019) Kontseptosfera analizu abstraktsii v obrazotvorchomu mystetstvi yak elementa khudozhnoi kultury [Conceptosphere of analysis of abstraction in fine arts as an element of art culture] Availble at : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177738> [in Ukrainian].
3. Eko, U. (1965) Otsutstvuyuschaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [Missing structure. Introduction to semiology] Availble at: <http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/eco-la-struttura-assente.pdf>
4. Kandynskyi, V. (1992) O dukhovnom v yskusstve [About the spiritual in art] Availble at: http://www.bim-bad.ru/docs/kandinsky_o_dukhovnom.pdf
5. Lotman, Y. (2000) Semyosfera [Semiosphere] Availble at: https://edu.vsu.ru/pluginfile.php?file=%2F193961%2Fmod_resource%2Fcontent%2F1%2F%D0%9B%D0%BE%D1%82%D0%BC%D0%B0%D0%BD%20%D0%AE.%D0%9C.%20%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0%20%D0%B8%20%D0%B2%D0%B7%D1%80%D1%8B%D0%B2.pdf
6. Ohienko, I. (1962) Bibliia. Knyhy Staroho Zapovitu [Bible. Books of the Old Testament] Availble at: <https://bibleonline.ru/bible/ubio/gen-1/> [in Ukrainian].
7. Pydyk, H. (2000) Abstraktnyi zhyvopys i muzyka: pidstavy paralelei [Abstract painting and music: the basis of parallels] Availble at: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/10538/Rudyk_Abstraktnyy_zhyvopys_i.pdf?sequence=1 [in Ukrainian].
8. Pavlyshyn, A. (2021) Postat ukrainskoi khudozhnytsi Ireny-Romany Nosyk na shpaltakh inozemnoi presy. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. 2021. No. 45. P. 131–138 [in Ukrainian].
9. Stetsenko, V. (2005) Kultura v terminakh vid a do ya. Kulturolohichna abетка. [Culture in terms of a to i. Cultural alphabet] Vydavnychy tse ntr LNU imeni Ivana Franka, Lviv [in Ukrainian].
10. Greenberg, C. (1940) U noveyshemu laokoону [To the newest Laocoon] Availble at: http://www.intelros.ru/pdf/logos/2015_04/106_4.pdf
11. Pooke G., Newall D. Art history. The basics. Routledge, London, New York, 2008, 263 p.
12. Worringer W. Abstraction and empathy: a contribution to the psychology of style. Availble at: https://monoskop.org/images/a/a2/Worringer_Wilhelm_Abstraction_and_Empathy_1997.pdf

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 1:(091)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-25>

Сергій ВОЗНЯК

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

ORCID: 0000-0002-6904-009X

Олена СИЧЕВСЬКА-ВОЗНЯК

кандидат філософських наук, доцент, Технічний фаховий коледж Луцького національного технічного університету, вул. Конякіна, 5, м. Луцьк, Україна, 43023

ORCID: 0000-0002-9080-1121

Бібліографічний опис статті: Возняк, С., Сичевська-Возняк, О. (2023). Проблематика теодицеї у поглядах Я. Беме та Г. В. Лейбніца: соціокультурний аналіз. *Fine Arts and Cultural Studies*, 1, 190–197, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-25>

ПРОБЛЕМАТИКА ТЕОДИЦЕЇ У ПОГЛЯДАХ Я. БЕМЕ ТА Г. В. ЛЕЙБНІЦА: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ

Аналізується генезис проблеми теодицеї у соціокультурній традиції пізнього середньовіччя та Нового часу крізь призму розуміння сенсу існування людини, природи зла і добра, справедливості та доброчинності. Простежено становлення етико-світоглядної проблематики у поглядах Я. Беме та Г. Лейбніца. Зазначено, що тема теодицеї має багатовікову історію в європейській культурі, наявна майже у всіх релігійних системах. Вперше вона виникає у вигляді запитання щодо втручання вищої сили у справедливий розподіл благ та покарань.

Мета статті – здійснити соціокультурний аналіз теоретико-методологічного підґрунтя проблематики добра і зла у філософських поглядах Я. Беме та Г. В. Лейбніца на основі філософсько-герменевтичного та культурологічного підходів.

Наукова новизна. У статті здійснюється соціокультурний аналіз проблеми теодицеї (боговиправдання) крізь призму історії інтелектуальної культури Європи пізнього середньовіччя та Нового часу. Обґрунтовано плідний доробок Я. Беме та Г. Лейбніца у розробку проблеми теодицеї, зазначено постановку як містичного, так і раціоналістичного спрямувань розгляду кола питань, які торкаються природи світового та людського зла.

У висновку зазначається, що соціокультурний аналіз проблеми теодицеї (боговиправдання) крізь призму історії інтелектуальної культури Європи пізнього середньовіччя та Нового часу дозволяє обґрунтувати плідний доробок Я. Беме та Г. Лейбніца у розробку проблеми теодицеї, постановку як містичного, так і раціоналістичного спрямувань розгляду кола питань, які торкаються природи світового та людського зла, Божественної справедливості та виходять на плідну ниву сенсожиттєвої проблематики, котра увійшла в серцевину філософування ХХІ ст.

Подальша розробка проблеми теодицеї та кола пов'язаних з нею питань стосується німецької класичної філософії та різних варіантів екзистенційної і персоналістичної філософії ХІХ–ХХ ст., які стануть темою наступних наукових розвідок.

Ключові слова: теодицея, зло, знання, свобода волі, справедливість, благо, етика, доброчинність, сенс існування.

Serhii VOZNIAK

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

ORCID: 0000-0002-6904-009X

Olena SYCHEVSKA-VOZNIAK

PhD in Philosophical Sciences, Associate Professor, Technical Vocational College of Lutsk National Technical University, 5 Koniakina, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-9080-1121

Bibliographic description of the article: Vozniak, S., Sychevska-Vozniak, O. (2023). Problematyka teodytseyi u pohlyadakh Ya. Beme ta H. V. Leybnitsa: sotsiokul'turnyy analiz [The problems of theodicy in the views of J. Boehme and H.V. Leibniz: sociocultural analysis]. *Fine Arts and Cultural Studies*, 1, 190–197, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-25>

PROBLEMS OF THEODICE IN THE VIEWS OF J. BOHEM AND H. V. LEIBNITZ: SOCIO-CULTURAL ANALYSIS

The genesis of the problem of theodicy in the sociocultural tradition of the late Middle Ages and modern times is analyzed through the prism of understanding the meaning of human existence, the nature of evil and good, justice and benevolence. The formation of ethical and philosophical issues in the views of J. Boehme and H. Leibniz is traced. It is noted that the theme of theodicy has a centuries-old history in European culture and is present in almost all religious systems. For the first time, it arises in the form of a question about the intervention of a higher power in the fair distribution of benefits and punishments.

The aim of the article is to carry out a socio-cultural analysis of the theoretical and methodological basis of the problem of good and evil in the philosophical views of J. Boehme and H.V. Leibniz on the basis of philosophical-hermeneutic and cultural approaches.

Scientific novelty. The article carries out a sociocultural analysis of the problem of theodicy (divine justification) through the prism of the history of the intellectual culture of Europe in the late Middle Ages and modern times. The fruitful development of J. Boehme and H. Leibniz in the development of the problem of theodicy is substantiated, and the establishment of both mystical and rationalist directions of consideration of the range of issues concerning the nature of world and human evil is indicated. In the conclusion, it is noted that the sociocultural analysis of the problem of theodicy (divine justification) through the prism of the history of the intellectual culture of Europe in the late Middle Ages and modern times allows to substantiate the fruitful development of J. Boehme and H. Leibniz in the development of the problem of theodicy, the establishment of both mystical and rationalistic directions of consideration of the range of issues, which touch on the nature of worldly and human evil, Divine justice and reach the fertile field of meaningful life issues, which entered the core of 21st century philosophies. Further development of the problem of theodicy and the range of issues related to it concerns German classical philosophy and various variants of existential and personalistic philosophy of the 19th-20th centuries, which will be the subject of subsequent scientific investigations.

Key words: theodicy, evil, knowledge, free will, justice, good, ethics, charity, meaning of existence.

Актуальність проблеми. Проблеми місця та призначення людини в світі завжди була в центрі філософської рефлексії. Однак на початку ХХІ ст. при аналізі основних тенденцій та можливих перспектив розвитку світової культури та цивілізації ми не можемо відмахнутися від сумного досвіду сучасної історії – двох світових та безлічі локальних війн і конфліктів, екологічної кризи, глобальної девальвації духовних цінностей, що робить актуальною тему теодицеї як одвічного запитання про Божественну справедливість щодо людського життя, яке в реальності обертається питанням виправдання людини, доцільності її перебування у світі.

Якщо антропологічна проблематика має багатовекторне спрямування, то теодицея, як правило, стає темою аналізу в руслі релігійної філософії. У філософській думці сам термін та проблему теодицеї (від грецьк. Theos – бог, dike – справедливість, право; буквально: Боговиправдання) вперше увів німецький філософ Г. В. Лейбніц у книзі «Спроби теодицеї про благість Богу, свободу людини та початок зла» (1710 р.).

Метою статті є здійснити соціокультурний аналіз теоретико-методологічного підґрунтя проблематики добра і зла у філософських поглядах Я Беме та Г. В. Лейбніца на основі філософсько-герменевтичного та культурологічного підходів.

Виклад основного матеріалу. Історико-філософський аналіз проблеми теодицеї у європейській культурі показує, що витoki проблеми сягають джерел філософствування взагалі. Проблематика теодицеї пройшла ряд етапів, серед яких з певною долею умовності можна визначити:

1) етап етико-онтологічний – філософські розмірковування на моральні теми в руслі античного стоїцизму і неоплатонізму;

2) етап теоцентричний – формування класичної теодицеї в руслі патристики Августина: заперечення існування зла, тлумачення зла як частки добра;

3) етап містичний, для якого характерні а) заперечення таких якостей Бога як всемогутність та всеблагість, б) джерелом зла виступає сам Бог як темний, другий бік (Я. Беме) – сюди

також, за М. Бердяєвим, залучається зороастризм через проголошення субстанційності зла;

4) етап раціоналістичний, який відбився у філософській спадщині Г. Лейбніца;

5) етап антроподицеї, у якій джерело зла виноситься за межі Бога – у небуття, ніщо (М. Бердяєв і Л. Шестов).

Тема теодицеї має багатовікову історію в європейській філософії, наявна майже у всіх релігійних системах. Вперше вона виникає у вигляді запитання щодо втручання вищої сили у справедливий розподіл благ та покарань. Це запитання у релігії давніх єгиптян, іудеїв виливається у *доктрину вічного існування* духовного начала людини, у *доктрину відплати*, яка пізніше отримала інтегрований вигляд у християнстві.

У середньовічній філософії проблему теодицеї найґрунтовніше висвітлив Аврелій Августин. Дослідники його вчення виділяють два найбільше розроблених ним варіанти боговиправдання: метафізичний та естетичний. Метафізичний варіант, джерелом якого стала філософія неоплатонізму, обґрунтовує тезу, що Бог створив світ із «нічого», тому кожна *створена* річ має властивості небуття. Естетичний варіант вважає зло *необхідною складовою* гармонії світу. «Весь світ схожий на картину, де чорна фарба накладена на своє місце: він прекрасний навіть із своїми грішниками, хоча, якщо їх розглядати самих по собі, вони потворні» (Августин, с. 122).

У філософії пізнього середньовіччя проблемами теодицеї, на наш погляд, найбільш повно й оригінально висвітлені у філософській спадщині Беме. Якоб Беме – німецький філософ-містик (1575–1624), творчість якого досить плідно вплинула на розвиток німецької класичної філософії. Він стає представником містичного напрямку західної християнської філософії, творчість якого непросто доходила до розуму та серця його сучасників. Головним джерелом пізнання він вважав містичне почуття, богооткровення та богооб'явлення. Система Беме склалась під впливом сучасних йому течій філософсько-релігійної думки. Знайомий з містиком М. Екхарта і Таулера, Швенкфельда і Себастьяна Франка, він був також обізнаний із натурфілософією та теургією Парацельса. Відомими були для нього також ідеї протестантизму.

Як і в Аврелія Августина, головною проблемою його творчості постає проблема зла. Беме не задовольняють неоплатонівські ідеї ілюзорності зла, в яких він вбачає надмірний оптимізм, також не достатньо обґрунтованими вважає він теїстичні ідеї песимістичного лютеранства, у якому світове зло залишається печальною реальністю цього світу, що ніяк не знаходить морально-релігійного виправдання. Беме у своїх працях прагне показати, що зло є притаманним світові через свою належність до Бога. Такий парадоксальний, здавалось би, висновок мислитель робить на підставі тверджень про необхідність зла як наслідку саморозкриття Божественної особистості, хоча і прагне уникнути гіпостазування добра і зла у дві самодостатні божественні реальності, як це робить маніхейство (Беме, с. 209). Залишаючись на ґрунті римської церковної думки, Беме все ж дає широкий простір своїй фантазії, метафорам та темним аналогіям, і його думка часто коливається в цих трьох напрямках. Розгадку зла містичний філософ знаходить у тім, що все для свого прояву потребує фона, тла, контрасту, протилежності, кожне «так» потребує свого «ні». Така діалектика, на його думку, може бути застосована до самого Божественного Начала. Таким чином Беме приходиться до думки про розвиток Божества. Зрозуміло, що про генезу Бога можна мислити лише у логічному плані, а не у часі, але саморозкриття, чи самовияв Божественного відбувається у моментах, про які Беме каже «Світло з темряви» (Беме, с. 213).

Для особистого, свідомого, визначеного буття Бога необхідна його протилежність: темне Nichts – невизначене, безформне, «безодня», Ungrund, me on, Ніщо, Хаос. (Хоча тут хаос скоріше за все не підходить, адже навіть грецьке його значення – «розверстість» (рос. – зияние) – передбачає Щось, щось неформлене, матеріал, субстрат тощо). В цьому меонічному началі Nichts є прагнення, голод, спрага до «Ichts» (буття). Будь-яке одкровення є протиположення. В Беме воно реалізується через потрібний акт: стихійна воля «по той бік добра і зла» – начало Отця; просвітлення волі розумом, який надає їй прагнення до певного добра – начало Сина; дійовий та діючий синтез волі і розуму – у силі Святого Духу (Беме, с. 210). Свобода, таким чином, неминуче пов'язана з такими визначеннями, як вічне і тимчасове,

добре і зле. Сама історія постає перед нами як діюча боротьба добра зі злом у процесі переродження грішного Адама вірою. Отже, зло постає необхідним наслідком «премирної» свободи, необхідною умовою та результатом саморозкриття Божественної особистості, оскільки, як пише Беме, «Бог залишає всякого у свободі; хай відкриється у кожному на вічність перемога любові або гніву, світла або темряви, і кожного життя саме надасть і явить вирок про себе» (Беме, с. 114).

М. Бердяєв звернув увагу на дві проблеми в філософії німецького містика: теогонія, проблема Бога та проблема людини, андрогіна. Бог, на думку Беме є безосновне, *Ungrund*. Безосновне поряд з цим виступає основою всього суцього. «“Безосновне” Якоба Беме збігається з філософським вченням Мейстера Екхарта, який розрізняв дві категорії – Бог та божество» (Сумченко, 1995, с. 201). Німецький містик у своїй філософії говорить також про єдиного Бога та про сходінки його одкровення. «Дух Божий володіє всіма джерелами: але Він розділяється на три початки, як ось: один у вогні, по першому початку, і другий в світлі, по другому початку, і третій в душі цього світу, у повітряному та зірковому джерелі» [Беме, с. 209]. Бог містить в собі дві сили: кохання та лють, світло та темряву. Бердяєв наголошує: «Величезне значення Беме в тому, що він після панування грецької філософії та середньовічної схоластики з їх статичним богорозумінням вносить динамічний принцип у розуміння Бога...» (Сумченко, 1995 с. 203). Бердяєв використовує поняття "*Ungrund*", однак, якщо для німецького філософа безосновне знаходилося в Бозі, то у Бердяєва – перед Богом, поза Богом. Звідси, свобода людини для Беме лежить в Бозі як темний початок, у Бердяєва поза Богом в *Ungrund*'і.

Кожна людина, вважає Беме, має андрогінну, цілісну, бісексуальну природу. Внаслідок гріхопадіння людина втратила свою цілісність. Бердяєв, продовжуючи вчення про андрогін, наголошує на двоїстій, розірваній природі сучасної людини та вбачає вихід із розірваності в коханні як акті виходу із такого становища. «Метафізичний смисл любові саме й міститься у пошуку андрогінного образу, тобто цілісності, яка є недосяжною у межах замкненої психофізичної організації людини та передбачає вихід із неї» (Бердяєв, 1030, с. 39).

Гріхопадіння, на думку Беме, виразилося в тім, що людина, не задовольняючись наївно-цілісним конкретним пізнанням світу, захотіла пізнати його властивості, аналізуючи їх, використовуючи рефлексію, відсторонене мислення. Другим моментом непослуху Бога було та, що Адам був андрогіном, його духовною нареченою була Небесна Сфера, і лише внаслідок гріхопадіння розривається цілокупна природа людини, так само як внаслідок гріхопадіння постає смерть. Однак Адам лише був спокушений злом, яке вже існувало до нього, що й залишило можливість спокутування цього гріха. Починається боротьба добра зі злом у часовому просторі історії як підготовка до пришествя Христа (Беме, 1994).

Таким чином, внесок Я. Беме у проблему теодицеї полягає у введенні зла в саму структуру світового порядку як одного з визначальних (хоч і не субстанційного) факторів світотворення, темної сторони самого Бога як наслідок його меонічної природи. Людина лише успадковує зло, будучи спокушена ним, що й дає можливість повернення на шлях добра. Це, на думку містика, має бути здійснене через особисту пломеніючу віру та молитву, містичний екстаз, внутрішнє переродження вірою, по яким добрі дії не мають ніякого значення. Але після набуття віри починається справжня дійова перемога над злом. Вічність змінилася після гріхопадіння часовим, тепер знову повинен йти процес зворотного відновлення вічного начала. На землі повинен постати той рай, який мусив розповсюдити на ній Адам. Мусить зникнути соціальне: егоїзм, рабство, нерівність, державність. Кінець історії мислиться Беме як відновлення й виправдання добра.

Услід за Я. Беме Ф. Шеллінг вносить в ідею Бога принцип історичного розвитку і розрізняє в Абсолюті самого Бога та його основу. Філософ виступає за розрізнення між Богом та його власним існуванням. Ця відмінність виступає розрізненням «сутності, оскільки вона існує та сутності, оскільки вона є лише основою існування» (Шеллінг. Філософія тотожності, 2021). У Бозі є якийсь хаотичний першопочаток – безосновне. Завдяки наявності цієї темної сили відбувається розподіл стихій, світло відділяється від пільми. Людина є вільною істотою, оскільки вона має можливість робити вибір між добром і злом, в абсолюті ж немає

зла, тому що «Бог як дух (вічний зв'язок обох початків) є коханням, у любові ж ніколи не може бути волі до зла» (Шеллінг). Тому зло – це витвір людини завдяки свободі. М. Бердяєв, як і Шеллінг, також наголошує на ірраціональності свободи.

У Новий час до проблеми теодицеї звернувся Г.Лейбніц. «Навіть не допускаючи сприяння Бога у порочних вчинках, (люди – С.В., О.С.) зустрічаються з новими ускладненнями, які містяться в тому, що Бог їх передбачає і все ж допускає, хоча він міг би знищити їх своєю могутністю. Тому деякі філософи і навіть деякі теологи погоджуються скоріше відмовити Богу у повному знанні всіх речей..., чим допустити те, що видається тим, що спростовує його благодіє. Без сумніву, ці люди помиляються; але не менше їх помиляються інші, які, будучи переконаними, що ніщо не здійснюється без волі та могутності Бога, приписують Богу наміри і дії..., негідні найвеличнішої і кращої із істот...» (Лейбніц, 6).

Філософ, згідно загальнофілософської парадигми новочасного раціоналізму, прагне розробити теоретичний синтез, який повинен був дати переконливу відповідь на актуальні питання про відношення Бога до людини у найбільш складних проявах її життя. У передмові своєї книги про теодицею Лейбніц каже про «два знаменитих лабіринти», які здавна дратують людську думку. Один з них «пов'язаний з великим питанням про свободу і необхідність, переважно ж про походження і початок зла» (Лейбніц, 6). Другий – з проблемою безперервності континууму, неподільності, нескінченності. Соціально значимим є перший, оскільки він «заплутує майже весь людський рід» (Там само).

Основне положення, з якого виходить Лейбніц у спробах привести у гармонію розум та віру, – це принцип надрозумності догматів, «таємниць» християнської віри. Він намагається надати формулам про надрозумність положень віри філософського характеру. До цього вела його концепція філософського бога, визначаючим атрибутом котрого є пізнавальна діяльність. Філософ неодноразово підкреслює, що головним атрибутом Бога постає розум. Конкретні істини людського розуму, з одного боку, та істини одкровення – з іншого. – суть два різновиди всезагального Божественного розуму. «Світло розуму є дарунок Божий у тій

же мірі, як і світло одкровення» (Лейбніц. Там само).

Бог в Лейбніца постійно трактується як «надсвітловий розум», а інколи навіть як «позасвітловий розум». Таким чином, філософ, вирішуючи проблему співвідношення віри та розуму, робить акцент насамперед на інтелектуалізуючій стороні поняття Бога. Він постійно проводить розрізнення між тим, що перевищує розум, і тим, що йому суперечить. Апріорний розум, який не можна відокремити від законів тотожності та суперечності, в принципі підпорядковує цим своїм законам не лише філософію, але й теологію. Це дозволяє авторові «Теодицеї» зазначити, що «жоден елемент віри не містить в собі суперечності, хоча і не може бути підтверджений доказами настільки ж точними, як докази математичні, при яких протилежне висновок може призвести нас ad absurdum, тобто до суперечності» (Там само, 6).

Головна проблема теодицеї, на думку філософа, полягає в тому, щоби зняти з позаприродного Бога, творця та Промислителя всього існуючого, відповідальність за багатоманітне зло у підпорядкованому йому світі, показати, що між наявністю цього зла і всеблагою природою Бога немає ніякої суперечності. «Філософи вирішували питання про необхідність, про свободу і початок зла; теологи долучили до них питання про первородний гріх, про благодать та перед визначення». Справа полягає в тім, аби спробувати чисто філософськи вирішити і теологічні питання, що не завжди вдається зробити.

Насамперед автор «Теодицеї» приділяє особливу увагу класичному дуалізму зороастризму, який вважає найбільш фундаментальною спробою обґрунтування необхідності зла в людському та природному світі. Згідно цьому вченню, світ споконвічно розділений на два рівноправних начала – світло і темряву, життя і смерть, добро і зло, втілені протилежними божествами – Ахурамаздою та Ангра-Майнью. Зло тут трактується як незнищенне начало буття. Вплив зороастризму відчували на собі всі ідеологічні системи давнини, зокрема, маніхейство, у яке воно трансформувалося в III ст. н.е. під впливом початкового християнства, а воно, в свою чергу, стало ідейною базою численних еретичних рухів – павликан, богумілів, катарів та ін.

Августин, сам будучи певний час під впливом цієї ідеї, згодом став непримиренним її ворогом. Він, зазначає Лейбніц, спирався на філософську доктрину Плотіна, що трактував весь світ як еманацию єдиного надприродного божественного начала. Разом з тим, Августин привносить в проблему ідею творення світу та людини Богом як особистістю та Благим Абсолютним началом. Зло не існує самостійно, воно має вторинну природу, виникаючи через недосконалість добра в світі, зокрема, через гріхопадіння людини, що вибирає зло як сваволю. Лейбніц зазначає, що у своїй теорії розвиває теодицею Августина. Зло слід розуміти не як щось необхідне, але як щось відносне (Лейбніц, 6).

Для обґрунтування ідей теодицеї Лейбніц насамперед підкреслює ідею Єдиного Бога, аналізуючи проблему триєдності Бога-отця, Бога-сина і Святого Духа. Адже деякі течії філософії та християнські ересі визначалися тим, що протиставляли ці іпостасі у якості ворожих і протилежних, через це визначаючи субстанційний характер зла. Лейбніц це відкидає, зазначаючи в сутності Бога єдність трьох компонент, трьох начал: могутності, що виражає головну роль Бога отця, розуму (мудрості), яка ототожнюється з Сином Божим як Божественним словом (логосом) і волі (любові), яка постає у іпостасі Святого Духа. Могутність передує в Бозі як розуму, так і волі, постаючи як сила. Таким чином філософ раціоналізує поняття трійці в християнському світобаченні і підкреслює єдність цього поняття.

Лейбніц приймає креаціоністський догмат християнства про творення Богом світу з нічого. Разом з тим він неодноразово обмежує цей догмат твердженням про творення Богом з нічого лише матерії. І це не випадково, адже, як зазначає філософ, «древні приписували причину зла матерії, яку вони визнавали несотвореною та незалежною від Бога...» (Лейбніц, 6). Тут же (автор «Теодицеї» проводить свою кардинальну ідею про творення Богом субстанцій-монад, зовнішньою оболонкою котрих є матерія. Такий підхід зумовлений реаліями епохи, філософи якої, як і сам Лейбніц, слідом за традицією Фоми Аквінського, переважно дійстично тлумачили творення Богом світу. «Бог сотворив субстанції і надав їм необхідні для них сили... після цього він назначив вже їм

самим діяти, а сам лише зберігає їх, не надаючи їм ніякої допомоги в їх діях» (Лейбніц, 6).

Філософ припускає надприродне начало під час творення світу (субстанцій-монад, запрограмованих на розвиток), але з великими труднощами припускає можливість чудесного в сфері буття, намагаючись остаточно раціоналізувати поняття Бога. Інтелектуалізація Бога та світу приводить автора «Теодицеї» до фактичного поняття «космодицеї», яким би суперечливим це поняття не поставало в його доктрині. Суперечності ці відомі: вже поставала психофізична проблема, а також проблема осмислення цілісного нескінченного універсуму. У багатьох місцях «Теодицеї» філософ вступає в дискусію з Б. Спінозою, критикуючи його антидіалектизм та пантеїстичні настрої. Саме через цю дискусію Лейбніц і формулює свій головний методологічний принцип у теодицеї: «Бог вибирає найкращий з усіх можливих світів» (Лейбніц, 6, с. 244). Це положення містить в собі не лише фізичний чи онтологічний, але й значний моральний сенс.

Але існує і друга причина зла. Трактуючи проблему людини, Лейбніц зупиняється на вченні про душу, аналізуючи різні підходи до цієї проблеми. Він вважає, що душі істот існували у зародках і в предках з часів сотворення світу, тим самим «підводячи наукову базу» під ідею про спадкоємність першородного гріха (Возняк, Сичевська-Возняк, 2019). Це дозволяє філософу увійти у другий «лабіринт» його проблеми – лабіринт свободи і необхідності. Спираючись цілком на доктрину Августина, Лейбніц детально аналізує проблему долі, фатуму, рока, свободи волі крізь призму поняття необхідності, розглядаючи різні її аспекти: абсолютну (метафізичну), фізичну (об'єктивну, сліпу), моральну, через останню пояснюючи багатоманітність морального зла в людському світі.

Моральний аспект необхідності повертає його знов до проблеми Бога. На думку автора «Теодицеї», моральний аспект необхідності найбільш повно виражає гармонійну єдність природи і благодаті. Вища з усіх земних організацій – людина. Лише вона здатна до істинної свободи. Людина постає істинним суб'єктом свободи, оскільки володіє розумом і волею. Людська воля детермінується різними факторами, як зовнішніми, так і внутрішніми

(психологічними). «Розуміння є немовби душа свободи, а інше складає немовби її тіло і підставу». (Лейбніц, б). Саме тому вихід для людини – вперта боротьба за самовдосконалення. Саме в праці виявляється повнота моральної свободи для людини і подолання моральної необхідності. «Хто прагне працювати над собою, той повинен працювати так само, як працює над сторонніми речами; треба знати устрій і якість предмета і з ними погоджувати свої дії» (Возняк, Сичевська-Возняк, 2019).

Але максимальною свободою, абсолютною свободою володіє лише Бог, тому саме він стає останнім, абсолютним і надприродним суб'єктом свободи.

Автор «Теодицеї» звертає увагу на те, що «зло із іншого джерела, а не із Божої волі і тому справедливо говорять про зло вини, що Бог його зовсім не бажає, а тільки допускає» (Возняк, Сичевська-Возняк, 2019). Таким чином, філософ розглядає зло як необхідну складову

існуючого світоустрою, котрий є непідвладним Богам.

Отож Лейбніц створює раціоналістичну концепцію християнської теодицеї, яка постає оптимістичною космодицеєю, виправданням гармонійної цілісності та досконалості світу.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи, варто зазначити плідний доробок Я. Беме та Г. Лейбніца у розробку проблеми теодицеї, постановку як містичного, так і раціоналістичного спрямувань розгляду кола питань, які торкаються природи світового та людського зла, Божественної справедливості та виходять на плідну ниву сенсожиттєвої проблематики, котра увійшла в серцевину філософування ХХІ ст.

Подальша розробка проблеми теодицеї та кола пов'язаних з нею питань стосується німецької класичної філософії та різних варіантів екзистенційної і персоналістичної філософії ХІХ–ХХ ст., які стануть темою наступних наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Августин Аврелій. Сповідь: <https://www.kpba.edu.ua/statti/1277-blazhennyi-avhustyn-i-ioho-antropolohichni-pohliady.html>
2. Беме Я. Christosophia, або Шлях до Христа: <https://s3.skladchina.vip/threads/christosophia-ili-put-ko-xristu-jakob-bjome.306780> (1994).
3. Беме Я. Аврора або Ранкова зоря у сходженні : https://books.google.com.ua/books/about/The_Signature_of_All_Things.html?id=tntkdMkRLqUC&redir_esc=y (1990).
4. Бердяев Н.А. Из этюдов о Я. Беме. Этюд I. Учение об Ungrund'е и свободе. *Путь*. 1930. № 20.
5. Лапшин И. Беме // Беме Я. Christosophia або Шлях до Христа: https://books.google.com.ua/books/about/The_Signature_of_All_Things.html?id=tntkdMkRLqUC&redir_esc
6. Лейбніц Г.В. Досліди теодицеї про Божу доброту, свободу людини і початок зла: <https://uk.warbletoncouncil.org/aportaciones-de-leibniz-16404#menu> -
7. Сичевська-Возняк Олена, Возняк Сергій. Проблематика добра і зла у філософії Г. В. Лейбніца та Я. Беме. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Луцьк : Вежа-Друк, 2019. № 13(397). С. 141–146.
8. Сумченко І.В. Вчення Бердяєва про духовність людини. *Гуманізм і духовність у контексті культури*. Матеріали людинознавчих філос. читань. Вип. 2. Дрогобич: Дрогоб. пед. ін-т, 1995.
9. Шеллінг Ф.В.Й. : Філософія тотожності: https://pidru4niki.com/89529/filosofiya/fridrih_vilgelm_yozef_shelling_filosofiya_totozhnosti

REFERENCES:

1. Avgustin Avreliy. Spovid' [Advice]: <https://www.kpba.edu.ua/statti/1277-blazhennyi-avhustyn-i-ioho-antropolohichni-pohliady.html>
2. Beme Ya. Christosophia, or the Path to Christ: <https://s3.skladchina.vip/threads/christosophia-ili-put-ko-xristu-jakob-bjome.306780/> 1994
3. Beme Ya. Aurora or Dawn in Ascent: https://books.google.com.ua/books/about/The_Signature_of_All_Things.html?id=tntkdMkRLqUC&redir_esc=y, 1990
4. Berdyayev N.A. From sketches about J. Boehme. Etude I. Teaching about Ungrund and freedom. *Put'*. 1930. № 20.
5. Lapshin I. Beme. Boehme Ya. Christosophia, or the Way to Christ: https://books.google.com.ua/books/about/The_Signature_of_All_Things.html?id=tntkdMkRLqUC&redir_esc=y

6. Leybnits G.V. Doslidy teodytsei pro Bozhu dobrotu, svobodu liudyny i pochatok zla [Theodicy experiments on the goodness of God, the freedom of man and the beginning of evil] : <https://uk.warbletoncouncil.org/aportaciones-de-leibniz-16404#menu-1>

7. Sichevs'ka-Voznyak Olena, Voznyak Sergiy. Problematika dobra i zla u filosofii G. V. Leybnitsa ta YA. Beme [The problem of good and evil in the philosophy of G. W. Leibnitz and J. Boehm]. *Naukoviy visnik Skhidnoevropeys'kogo natsional'nogo universitetu imeni Lesi Ukrainki. Luts'k* : Vezha-Druk, 2019, № 13 (397). S. 141–146. [in Ukrainian].

8. Sumchenko I.V. Vchennya Berdyaeva pro dukhovnist' lyudini [Teaching of Berdyaev about the spirituality of a person]. *Gumanizm i dukhovnist' u konteksti kul'turi*. Materiali lyudinoznavchikh filos. chitan'. Vip. 2. Drohobich: Drohob.ped.in-t, 1995. [in Ukrainian].

9. Shelling F.V.Y.: Filosofiya totozhnosti [Philosophy of tozozhness]: https://pidru4niki.com/89529/filosofiya/fridrih_vilgelm_yozef_shelling_filosofiya_totozhnosti [in Ukrainian].

УДК 130.2:008

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-26>

Арсен ГРЕБЕНЮК

кандидат філософських наук, доцент кафедри менеджменту освіти, Волинський інститут післядипломної педагогічної освіти, вул. Винниченка 31, м. Луцьк, Україна, 43006

ORCID: 0000-0002-0620-5416

Бібліографічний опис статті: Гребенюк, А. (2023). Тенденції репрезентації псевдонауки в сучасній масовій культурі. *Fine Arts and Cultural Studies*, 1, 198–203, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-26>

ТЕНДЕНЦІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПСЕВДОНАУКИ В СУЧАСНІЙ МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ

Середовище життя сучасної людини значною мірою перетворене наукою і результати наукової діяльності широко присутні в повсякденній активності суспільства. Наука в той же час обширна та динамічна, що зумовлює потребу в її редуції до простіших форм, які перебувають на межі культу, мистецтва, традиційної культури. Однією з таких форм є псевдонаука, специфічна своїм спрямуванням на підміну науки.

Мета статті полягає в визначенні суттєвих тенденцій репрезентації псевдонауки в контексті сучасної масової культури.

Науковою новизною є аналіз включеності псевдонауки до масової культури на основі її сучасних явищ, визначенні тенденцій її репрезентації, зумовлених поширенням екранних медіа.

У висновку визначено, що псевдонаука виникає як реакція на складність і незрозумілість науки широкому загалу та при цьому прагне замінити собою науку в пошуках раціонального знання. Описано головні тенденції в її репрезентації, котрі існують в масовій культурі. А саме підтвердження вже наявних уявлень, присутніх поза наукою; розвиток на субстраті готового знання; підвищена увага до незвичайного при нехтуванні типовим; звернення до сакрального, при цьому його профанація.

При тому, що псевдонаука існує як альтернатива академічній науці чи її заперечення, вона спирається на авторитетність науки, наслідуючи її зовнішні риси при відсутності наукової методології, та розвивається поза науковою спільнотою. Цим зумовлена потреба популяризації науки за участю публічних інтелектуалів як посередників між групами суспільства та формами знання.

Ключові слова: масова культура, сучасна культура, псевдонаука, наука, філософія культури, медіа, раціональність.

Arsen HREBENIUK

PhD in Philosophy of Culture, Cultural Anthropology, Associate Professor of the Department of Educational Management, the Volyn Institute of Postgraduate Pedagogical Education, 31 Vinnychenka Str, Lutsk, Ukraine, 43006

ORCID: 0000-0002-0620-5416

To cite this article: Hrebenuk, A. (2023). Tendencies of pseudo science representation in modern mass culture [Tendencies of pseudo science representation in modern mass culture]. *Fine Arts and Cultural Studies*, 1, 198–203, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-26>

TENDENCIES OF PSEUDO SCIENCE REPRESENTATION IN MODERN MASS CULTURE

The living environment of modern human has been largely transformed by science, and the results of scientific activity are widely present in the everyday activity of society. At the same time, science is extensive and dynamic, which leads to the need for its reduction to simpler forms that are on the border of cult, art, and traditional culture. One of these forms is pseudoscience, which is specific in its focus on replacing science.

The aim of the article is to determine the essential tendencies in pseudoscience representation in the context of modern mass culture.

A scientific novelty consists in the analysis of the pseudoscience inclusion into mass culture, based on its modern phenomena, the determination of trends in its representation, caused by the spread of screen media.

In the conclusion, it is determined that pseudoscience arises as a reaction to the complexity and incomprehensibility of science to the general public and at the same time seeking to replace science in the search for rational knowledge. The main trends in its representation, which exist in mass culture, are described. Namely, the confirmation of already existing ideas, present outside science; development on the ready-made knowledge basis; increased attention to the unusual while neglecting the typical; an appeal to the sacred, at the same time – its profanation.

Despite the fact that pseudoscience exists as an alternative to academic science or its denial, it relies on the authority of science, imitating its external features in the absence of scientific methodology, and develops outside the scientific community. This necessitates the popularization of science with the participation of public intellectuals as mediators between groups of society and forms of knowledge.

Key words: mass culture, modern culture, pseudoscience, science, philosophy of culture, media, rationality.

Актуальність проблеми. Користування результатами наукової діяльності за складності наукового знання зумовлює потребу в репрезентаціях науки, призначених для сприйняття пересічними людьми. Адекватність таких репрезентацій визначає наскільки ефективним та корисним буде користування науковими здобутками у повсякденному житті. Псевдонаука, що мімікрує під науку, пропонуючи її в доступній, але спотвореній формі, є суттєвим елементом сучасної масової культури. Демаркація науки та псевдонауки в ній складає важливе завдання для формування світогляду та поширення раціональних форм пізнання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Підходи до визначення псевдонауки докладно описані в статті «Science and Pseudo-Science» Стенфордської енциклопедії філософії редакції 2021 року, тема демаркації науки й псевдонауки розроблялася в статті «How connected are the major forms of irrationality?...» Свена Гансона, дисертації «Феномен псевдонауки як проблема розвитку сучасного наукового пізнання» Мстислава Казакова. Зв'язок науки та масової культури й сучасних вірувань досліджувався в книзі «Urban Legends: The Folklore of the Modern World» Ніка Гардінга, «Міфологічні уявлення в повсякденному житті сучасних українців: теоретико-методологічні аспекти вивчення» Юлії Буйських, монографії «Соціальна етика та екологія. Гідність людини – шанування природи» Анатолія Єрмоленка, а також у праці нашого авторства «Міф у контексті сучасної масової культури».

Метою статті є визначити суттєві тенденції репрезентації псевдонауки в контексті сучасної масової культури.

Виклад основного матеріалу. Техногенне, переважно урбанізоване середовище сучасної цивілізації значною мірою зумовлене розвитком науки й техніки. В ньому існує специфічна культура, якій притаманна частка не лише раці-

ональності, а конкретно елементів науки, інкорпорованих до повсякденної діяльності. Стрімкий розвиток науки, наявність у ній численних галузей та великий обсяг накопичених знань робить її недоступною для глибокого розуміння пересічною людиною. Відповідно виникає потреба у спрощенні наукових знань, їхній адаптації для сприйняття широким загалом. Згідно з Анатолієм Єрмоленком, «Оскільки наука перетворюється на незбагненну сферу, яка не піддається осягненню розумом окремої людини, то її смисли так само езотеричні, як і смисли міфології та релігії, і людина може їх сприймати тільки в готовому, транспонованому, редукованому вигляді» (Єрмоленко, 2010: 376). Для пересічного споживача такими формами слугують популярна наука, повсякденні ужиткові наукові знання, художні репрезентації науки та зрештою псевдонаука, що вирізняється претензією на заміну науки. Такими є псевдоісторія (як праці Еріха фон Денікена), альтернативна фізика (наприклад, «Споконвічна фізика АллатРа»), уфологія, гомеопатія, фізіогноміка.

Нерідко у ЗМІ використовується словосполучення «офіційна наука», що вказує на існування «неофіційної», альтернативної науки, котра через масмедіа також претендує на «офіційність», але в статусі знехтуваної, приниженої чи переслідуваної істини. Образ науковця-мученика, який бореться проти стагнаційних чи реакційних елементів суспільства, популярний у пропаганді науки, але сам ближчий до образу персонажів культу. Коректнішим є термін «академічна наука», який вказує на те, що вона стоїть на ґрунті легітимної спільноти науковців. При цьому суттєво, що оновлюваність науки дозволяє вважати науковими і застарілі факти чи уявлення, адже вони були адекватними для своєї епохи. Наука також не відірвана від суспільства з його матеріальною та духовною культурою. Мстислав Казаков щодо цього пише: «Матеріальна складова суспільства створює

інструменти пізнання, а духовна впливає на наукову етику (як, наприклад, у спірних питаннях щодо можливості клонування людини чи досліді на людях)» (Казаков, 2015: 19).

Латинське слово «pseudoscientia» використовувалося вже в першій половині XVII століття стосовно зв'язку релігії з емпіричними дослідженнями (Guldentops, 2020: 288n). Свен Хансон визначає науку в широкому розумінні як діяльність зі з'ясування фактів; того, як природа, людина та суспільство влаштовані насправді, через застосування особливої методології отримання знання та його поширення. Розмежування науки та псевдонауки має багато спільного з іншими розмежуваннями, як-от між достовірною та недостовірною журналістикою чи криміналістикою. Дослідник при цьому зазначає, що категорії «раціональне» і «наукове» не цілком тотожні. Наприклад, традиційні знання мисливців щодо полювання на диких тварин раціональні, але ненаукові. Раціональний дискурс включає практики зі встановлення фактів, а в межах цих практик своєю чергою існує наука (Hansson, 2018).

Науці властива особлива методологія, опора на попередні достовірні знання, та надана державою й міждержавними організаціями легітимність, результати чого розширюють межі невідомого та можуть ефективніше задовільняти потреби суспільства. Сучасне наукове знання, попри поширене уявлення, розвивається здебільшого колективами дослідників, а не окремими особами. Якщо в епоху європейського Відродження та Просвітництва вважалося нормою, коли одна особа розвиває кілька наук, то за сучасності науковці частіше вузько спеціалізовані. Тут також має суттєве значення тяга до створення персонажів-уособлень абстрактних понять. Як Альберт Ейнштейн може уособлювати науковця взагалі, так науковець із притаманними йому стереотипними зовнішніми рисами (лабораторний халат, складне обладнання, насичена фаховими термінами мова) уособлює науку як невидиму, проте всепроникну перетворювальну силу в сучасному світі.

Для пересічної людини постать науковця наділена певною сакральністю. Це особа, чії дії незрозумілі, котра користується специфічною мовою, входить до «таємного товариства» чи належить до особливого «роду». Описуючи

науковця як персонажа сучасних вірувань, його слід було б зарахувати до людей з надприродними здібностями, як-от знахарі чи мольфари.

Сама спеціалізація знань і праці сприяє збільшенню лакун у знанні. Відповідно зростає невизначеність, втрачається відчуття контролю над власним життям. Збільшується потреба в комунікаціях і редукованому знанні про природу та суспільство. В підсумку пересічна людина багато що знає, проте ці знання поверхневі та безсистемні. Їхнє поєднання в цілісну картину світу відбувається запозиченням образів і прийомів із позанаукових галузей життя. Там, де буквальні пояснення виявляються незадовільними, відбувається компенсація глибоко символічними формами діяльності. Як зазначено нами в праці «Міф у контексті сучасної масової культури», «складність і обсяг комунікації детермінує рівень її абстракції в знаках і символах» (Гребенюк, 2019: 88).

Зазначимо, що властивість людського мислення підтверджувати вже відоме зумовлює включення наукової термінології та техногенних образів до повсякденного мислення. Адже техногенне, урбанізоване, середовище є нормою для сучасної людини. За спостереженням Юлії Буйських, міські жителі схильні шукати підтвердження своїх уявлень у популярних медіа. Але це свідчить не про витіснення традиційного мислення науковим, а навпаки – про інкорпорацію ним у себе елементів, здатних функціонувати в його структурі (Буйських, 2012).

Згідно з Ніком Гардінгом, доступність інтернету здійснила потужний вплив на візуальну доказовість. Віра на слово витіснена «фотолегендою», візуальними «доказами» (Harding, 2016: 123). Зображення стало атрибутом достовірності. Текст сприймається істинним, якщо його супроводжує доповнення у вигляді портрета особи, графіка, схеми, фотографії. Таким чином поширюються зокрема «фейки» в соцмережах на кшталт «Фейсбуку». Розвиток комп'ютерної графіки в кінематографі (в тому числі її широка доступність ентузіастам, які потім поширюють відео у форматі «розповідей» у TikTok чи Instagram), відеоіграх, не зменшив довіру до зображень. Навпаки, змога наочно зобразити уявне сприяє переконанню, що все можливо; що все, сприймане візуально, може бути реальним буквально – якщо не в буденному

житті, то десь у всесвіті. Ідеологія цінності різноманітності, сприйняття «неправильного» як недостатньо дослідженого, культ уваги до меншин слугує каталізатором зменшення критичності. Звідси легкість віри в чудо, навіть якщо побачене суперечить загальновідомими фактам. Наприклад, відео з прольотом величезного Місяця над полюсом або кульової блискавки над коліями, чи фантастичним «китайським атракціоном», який жонгує капсулами з пасажирами.

Сучасна псевдонаука в цілому зацікавлена незвичайним, скандальним, винятковим, яке можна продемонструвати, перетворити на видовище, спектакль, залучити до них аудиторію; тим, що може трактуватися як прояв «нетутешніх» сил, якими потрібно опанувати чи з якими можна домовитися в груповій активності споживання літератури, телепередач, дописів у соцмережах, відвідання масових заходів. Масовість у такому разі додатково легітимізує пропоновані ідеї. Якщо наука спирається на виявлення закономірностей через серії повторюваних отриманих результатів досліджень, то псевдонаука тяжіє до дослідження одиничного чи нетипового. Перехресне підтвердження фактів різними методами та з різних точок зору замінюється одиничним одкровенням, інсайтом, сучасним дивом.

Карл Поппер задля розрізнення наукового знання від ненаукового пропонував такий критерій: будь-яке наукове твердження повинне бути відкритим для емпіричного спростування (ФЕС, 2002: 498–499). Цей критерій слідує з того, що відкриття нових явищ підводить суспільство до виявлення досі невідомого. Наука передбачає неповність людського знання, що спонукає до пошуку принципово нового, спираючись на уже відоме. Псевдонаука ж більше перекомбінує готові знання, щоб підтвердити уявлення, котрі вже існують поза наукою. Це ріднить псевдонауку з міфологією та фантастикою в спільному спрямуванні підтверджувати вже відоме. Проте міфологія та фантастика мають символічний характер, у них завжди можна відшукати підтекст, тоді як псевдонаука прагне замінити собою науку буквально. Таким чином вона стає обмеженням як науки, так і релігії, мистецтва чи міфології, на порубіжжі з якими виникає. Тож постає псевдорелігією чи псевдоміфологією також.

Псевдонаука може реалізуватися як альтернатива науці (гомеопатія, уфологія, «нова хронологія») та/або як заперечення науки (заперечення реальності Голокосту чи існування СНІДу). Часто псевдонауку можна розпізнати за невідповідним об'єктом дослідження. Псевдонаука часто прагне поєднати різнорідні знання, для чого вдається до конструювання власних «наук» з характерних фрагментів назв (соціоніка, фізіогноміка), чи запозичує назви академічних, але маловідомих (біоінформатика, нейроантропологія). Зазначимо, що сам лише зв'язок віддалених наук не є хибним. Наприклад, ергономіка використовує факти з психології, фізіології, гігієни, біомеханіки, антропології та технічних наук. Але такі поєднання відбуваються закономірно та консенсусно. Тоді як псевдонаука більш індивідуальна, як описує Мстислав Казаков: «Включення автором у свою теорію довільних суджень не підпорядковується правилам побудови наукової теорії та законам фізичної реальності і є суто індивідуальним актом, який являє собою певну “мовну гру”, де правила формуються однією особою» (Казаков, 2015: 59). Згідно зі Стенфордською енциклопедією філософії, псевдонаука «це те, що завідомо неправильно» (Stanford Encyclopedia of Philosophy).

Важливий утім контекст досліджуваного предмета. Наприклад, віра в чупакабру у контексті фольклористики є адекватним об'єктом, включаючи уявлення про вигляд, поведінку істоти; але фізіологія чупакабри в контексті біології безглузда. З іншого боку спекуляції на тему науки можуть бути корисні для уявних експериментів. До прикладу, в книзі «Книга Українська як бітологія. Нариси альтернативної історії» Дмитра Шурхала досліджується якою могла б бути історія України, якби певні поворотні події отримали інший результат. Існують праці з «альтернативної еволюції», що досліджують гіпотетичні процеси біологічної еволюції. Наприклад, екосистеми, де ніші ссавців цілком займають птахи.

Популярні художні твори використовують наукову образність у зображенні практик, які тотожні магічним. Як, наприклад, у кінокоміксах від «Marvel», де наука та магія проголошуються двома підходами до користування силами природи зі спільними проявами в вигляді пристроїв, графічних інтерфейсів. Узагалі в міру

того як дике природне середовище стає екзотикою, а техногенне нормою, елементи, первісно властиві жанру фентезі (ненаукової фантастики, чия образність і сюжети засновані на фольклорі, релігії та міфології) витісняються зовнішньо науково-фантастичними. Іноді це проводиться більш явно, як у відеострі Horizon: Zero Dawn, де залишки техногенної цивілізації сприймаються персонажами за магію. Але дедалі частіше наукові елементи, механізми як найпомітніші результати науки, наділяються магичними властивостями («магітек», магична технологія), як у популярних анімаційних серіалах на кшталт «Амфібії» чи «Таємниць Гравіті Фолз». Така репрезентація науки не замінює її, але важливо поширювати усвідомлення, що зображене слугує задля художніх цілей, а не достовірного показу дійсності.

Псевдонаукові теми також легко придатні для створення конфліктних ситуацій у творі, реалізуючись як фантастичні винаходи, загублені цивілізації, палеоконтакт. У цілому – нашарування наукових елементів на архетипові образи та сюжети. У цьому випадку псевдонаука претендує на світотворчу функцію, підмінюючи наукові чи релігійні основи їхнім колажем. Інкорпоруєчи сакральні поняття, псевдонаука спрямовується пояснювати їх матеріалістично, «по-науковому». Звідси спроби описувати душу як «енергію», емоції як «тонкі вібрації», Бога, янголів – як інопланетян чи «багатомірних сутностей». Тим самим сакральне знецінюється, зникає його непізнаваність, але збільшується впевненість у контрольованості. Таким чином відбувається своєрідне богоборництво, уявне переведення хаотичного, надприродного, позалюдського, в категорії людського, освоєного. В цьому сенсі псевдонаука раціональна за своєю метою, але ірраціональна за шляхом її досягнення та витоками.

На рівні державної ідеології, національної самоідентифікації спостерігаємо такі метафоричні формулювання, відірвані від своїх наукових основ, як «вишиванка – генетичний код нації», маніпуляції фактами, як у випадку перебільшення зв'язку української мови з санскритом (брошура Михайла Красуського).

Базова освіта, чия основа наукова, створює базис світогляду, якого проте на практиці виявляється недостатньо для широкого усвідомлення різноманітності та складності світу.

Прагнення простих швидких відповідей на нагальні питання зумовлює пошуки приземленої науки, що при своїй обмеженості претендує на заміну всієї різноманітності наукового знання. Самі науковці як продуценти та споживачі наукового знання далеко не завжди мають змогу ефективно популяризувати його через мистецтво чи публіцистику. Але цю функцію можуть виконувати публічні інтелектуали, наближені до наукової спільноти. Використовуючи редуковані форми знання як вступ до його обшару, і явно це демонструючи, можливо досягати продуктивного співіснування та взаємозбагачення науки, культу, релігії, міфології, мистецтва, повсякденного знання.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Псевдонаука виникає як реакція на складність і незрозумілість науки широкому загалу.

Її характерне підтвердження вже наявних уявлень, присутніх поза наукою. Вона розвивається на субстраті готового знання, поєднуючи його фрагменти для відповідності вже наявній концепції. Псевдонаука шукає нового знання в чудесах, у аномальному, невизначеному, при нехтуванні типовим. Загалом прагнене до одкровення, що раптово повідомляло б істину. Вона профанує священне, намагаючись пояснити надприродне через наукові чи наукоподібні поняття й терміни.

Спостерігаючи дію певної сили чи закономірності, сучасна цивілізована людина шукає їм пояснення, що узгоджувалося б з уже наявним досвідом, закріпленим у традиції. Авторитетність науки зумовлює її карго-культ, використання атрибутів науки. Сама наука постає в масовій культурі як статична, заздалегідь оформлена магична сила, що може бути успадкована, вкрадена, якої можна навчитися чи отримати як дар від вищої сили. За такого її сприйняття розвиток суспільства окреслюється як перекомбінація вже доступного, як цикл повторень і наслідувань, що зумовлює привабливість новітньої архаїки.

Далеко не завжди наука здатна задовільнити запит суспільства на відповіді щодо влаштування світу, особливо якщо такі відповідні потрібні швидко. Це зумовлює потребу в розвитку популярної науки, її більш переконливих репрезентаціях, що спонукають до інтенсивного розвитку суспільства.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Guldentops, Guy (2020). "Nicolaus Ellenbog's 'Apologia for the Astrologers': A Benedictine's View on Astral Determinism", *Bulletin de Philosophie Médiévale*, 62, pp. 251–334.
2. Hansson, Sven Ove (2018). "How connected are the major forms of irrationality? An analysis of pseudoscience, science denial, fact resistance and alternative facts", *Mètode Science Study Journal*, 8, pp. 125–131.
3. Harding, Nick (2016). *Urban Legends: The Folklore of the Modern World* / Nick Harding. Oldcastle Books Ltd, 160 p.
4. Science and Pseudo-Science (2021) / Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/pseudo-science> (15.04.2023)
5. Буйських, Ю. (2012) Міфологічні уявлення в повсякденному житті сучасних українців: теоретико-методологічні аспекти вивчення. *Народна творчість та етнологія*. № 6. С. 64–72.
6. Гребенюк, А. В. (2019) Міф у контексті сучасної масової культури. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури. Київ, 220 с.
7. Єрмоленко, А. М. (2010) Соціальна етика та екологія. Гідність людини – шанування природи : монографія. К. : Лібра, 2010. 416 с.
8. Казаків, М. А. (2015) Феномен псевдонауки як проблема розвитку сучасного наукового пізнання : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.02 – діалектика та методологія пізнання. Одеса, 222 с.
9. Поппер, Карл. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ Поппер, Карл : Абрис, 2002. С. 498–499.

REFERENCES:

1. Guldentops, Guy (2020). "Nicolaus Ellenbog's 'Apologia for the Astrologers': A Benedictine's View on Astral Determinism", *Bulletin de Philosophie Médiévale*, 62, pp. 251–334.
2. Hansson, Sven Ove (2018). "How connected are the major forms of irrationality? An analysis of pseudoscience, science denial, fact resistance and alternative facts", *Mètode Science Study Journal*, 8, pp. 125–131.
3. Harding, Nick (2016). *Urban Legends: The Folklore of the Modern World* / Nick Harding. Oldcastle Books Ltd, 160 p.
4. Science and Pseudo-Science (2021) / Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/pseudo-science> (15.04.2023)
5. Buislykh, Yu. (2012) Mifolohichni uiavlennia v povsiakdennomu zhytti suchasnykh ukrainsiv: teoretyko-metodolohichni aspekty vyvchennia. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*. № 6. S. 64–72.
6. Hrebenuk, A. V. (2019) Mif u konteksti suchasnoi masovoi kultury. Kvalifikatsiina naukova pratsia na pravakh rukopysu. dys. ... kand. fil. nauk : 09.00.04 – filososfska antropolohiia, filosofiiia kultury. Kyiv, 220 s.
7. Yermolenko, A. M. (2010) Sotsialna etyka ta ekolohiia. Hidnist liudyny – shanuvannia pryrody : monohrafiia. K. : Libra, 2010. 416 s.
8. Kazakov, M. A. (2015) Fenomen psevdonauky yak problema rozvytku suchasnoho naukovoho piznannia : dys. ... kand. fil. nauk : 09.00.02 – dialektyka ta metodolohiia piznannia. Odesa, 222 s.
9. Popper, Karl. *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk*. Kyiv Popper, Karl : Abrys, 2002. S. 498–499.

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Олена БАЗАН УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ІРИНИ ГУБАРЕНКО.....	3
Сергій ГРІНЧЕНКО, Віталій ОХМАНЮК ОСОБЛИВОСТІ РЕДАГУВАННЯ КЛАВІРНИХ ТВОРІВ ЙОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА.....	12
Ольга ДУБОВСЬКА ІННОВАЦІЙНІ НАПРЯМИ ФОРМУВАННЯ СПІВАЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ.....	18
Наталія ЖУРАВЛЬОВА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКА ІНТУЇЦІЯ: ДО СУТНОСТІ ПОНЯТТЯ.....	26
Юлія КАРЧОВА НАРОДНОПІСЕННЕ ВИКОНАВСТВО У СУЧАСНОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗИКОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ.....	32
Богдан КИСЛЯК АКОРДЕОН У СВІТОВІЙ ІСТОРІЇ ВИКОНАВСТВА.....	39
Микола ЛЕВЧЕНКО, Наталя ТЕРЕШЕНКО, Алла РЕХЛІЦЬКА ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	48
Микола МИГОВИЧ, Вікторія ПОЛЮГА МУЗИЧНА МОВА ЯК ВЛАСТИВІСТЬ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ (СТРУКТУРНИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНО-СЛУХОВИХ УЯВЛЕНЬ).....	56
Олеся НЕБОГА ВИКОНАВСЬКА ПРЕЗЕНТАЦІЯ СПІВТВОРЧОСТІ М. ЛИСЕНКА І Т. ШЕВЧЕНКА: НАРОДНОПІСЕННІ ІНТОНАЦІЇ.....	62
Андрій ПОЦЕЛУЙКО ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ЕТОСУ МОНОГОЛОСНОЇ ЛІТУРГІЇ ЙОАНА ЗЛАТОУСТОГО З ПЕРЕМИШЛЬСЬКОГО РУКОПІСУ СЕРЕДИНИ XVII СТОЛІТТЯ.....	68
Маргарита ПРИМАК МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЗАСЛУЖЕНОЇ КАПЕЛИ БАНДУРИСТІВ УКРАЇНИ ІМЕНІ Г. МАЙБОРОДИ У ПЕРІОД ВОЄННОГО СТАНУ	74
Юрій РАДКО БІНАУРАЛЬНІ РИТМИ В МУЗИЧНІЙ ТЕРАПІЇ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ.....	83
Ірина РОМАНЮК, Софія ДІМІТРІЄВА ГАЛИЦЬКИЙ НАПІВ ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО МОНОДИЧНОГО СПІВУ.....	90
Олександра РУКОМОЙНИКОВА, Олексій РЯБІНІН КАМЕРНА МУЗИКА НА ШЛЯХУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОСТІ.....	99
Олександра РУКОМОЙНИКОВА СУЧАСНА СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА КОРИННЯ МУЗИЧНОЇ НАРОДНОЇ УКРАЇНКИ НА ОСНОВІ КАМЕРНОЇ МУЗИКИ.....	105
Хуївен СЯО ЛІРИКО-ПСИХОЛОГІЧНА ДРАМА «ЖАЛЬ ЗА МИНУЛИМ» У ДЗЕРКАЛІ СВОГО ЧАСУ: ЛУ СІНЬ – ШИ ГУАННАНЬ.....	112
Тамара ТЕСЛЕР МЮЗИКЛ ХХІ СТОЛІТТЯ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ.....	122
Василь ШКОБА, Олександр ГОЛОЩУК СУЧАСНІ МУЗИЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ: БЕЗПЕРЕРВНА ОСВІТА ЯК ПЕРЕДУМОВА МАЙСТЕРНОСТІ ФАХІВЦЯ.....	129

Ле ЯНЬ

СИНТЕЗ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ І НАЦІОНАЛЬНОЇ СПЕЦИФІКИ
У ТВОРЧОСТІ ЧЕНЬ ЦИГАНА (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ
З ОРКЕСТРОМ REFLET D'UN TEMPS DISPARU).....139

Марія ЯРКО, Ала МЕЛЬНИК, Євгенія ШУНЕВИЧ

АЛГОРИТМИ ЕТНОНАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ У ХОРОВИХ ОБРОБКАХ
АНАТОЛІЄМ КОС-АНАТОЛЬСЬКИМ ЛЕМКІВСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ.....148

Олена ЯСТРУБ

БОГОСЛУЖБОВИЙ СПІВ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
(НА ПРИКЛАДІ «ВЕЛИКОГО СЛАВОСЛІВ'Я» З «ВСЕНІЧНОЇ» К. СТЕЦЕНКА).....158

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Ірина БАЛТАЗЮК

СИМВОЛЬНА МОВА КОЛЬОРІВ ПЕРВІСНОЇ ГАРМОНІЇ
В ЖИВОПИСІ КИЇВСЬКИХ МИТЦІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....168

Дарія ЛУЦИШИНА

МИСТЕЦТВО ТА АКТИВІЗМ У ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДАНИ КАВЕЛІНОЇ.....175

Анастасія ПАВЛИШИН

ЦИКЛ КАРТИН «ЗАРОДЖЕННЯ ЖИТТЯ» ІРЕНИ НОСИК ЯК МИСТЕЦЬКО-БІОЛОГІЧНИЙ
ТАНДЕМ В ОБРИСАХ АБСТРАКТНОЇ ФІГУРАТИВНОСТІ.....181

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Сергій ВОЗНЯК, Олена СИЧЕВСЬКА-ВОЗНЯК

ПРОБЛЕМАТИКА ТЕОДИЦЕЇ У ПОГЛЯДАХ Я. БЕМЕ ТА Г. В. ЛЕЙБНІЦА:
СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ.....190

Арсен ГРЕБЕНЮК

ТЕНДЕНЦІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПСЕВДОНАУКИ В СУЧАСНІЙ МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ.....198

CONTENTS

MUSICAL ART

Olena BAZAN UNIVERSALISM OF THE CREATIVE PERSONALITY OF IRYNA GUBARENKO.....	3
Sergiy GRINCHENKO, Vitalii OKHMANIUK FEATURES OF EDITING PIANO PIECES JOHANNA SEBASTIAN BACH.....	13
Olga DUBOVSKA INNOVATIVE DIRECTIONS OF FORMATION OF SINGING CULTURE.....	18
Natalia ZHURAVLOVA CONCERTMASTER'S INTUITION: TO THE ESSENCE OF THE CONCEPT.....	26
Yulia KARCHOVA FOLK SONG PERFORMANCE IN THE MODERN NATIONAL MUSICOLOGICAL DISCOURSE.....	32
Bohdan KYSLYAK ACCORDION IN THE WORLD HISTORY OF PERFORMANCE.....	39
Mykola LEVCHENKO, Natalia TERESHENKO, Alla REKHLITSKA INNOVATIVE METHODS OF TEACHING MODERN CHOREOGRAPHIC ART.....	48
Mykola MYHOVYCH, Viktoriia POLIUHA MUSICAL LANGUAGE AS A PROPERTY OF MUSICAL THINKING (STRUCTURAL ANALYSIS OF MUSICAL AND AUDITORY IMAGINATIONS).....	56
Olesya NEBOGA PERFORMANCE PRESENTATION OF THE COLLABORATION OF M. LYSENKO AND T. SHEVCHENKO: FOLK-SONG INTONATIONS.....	62
Andriy POTSELUIKO FEATURES OF THE MUSICAL ETHOS OF THE MONOPHONIC LITURGY OF JOHN CHRYSOSTOM FROM THE PEREMYSHL MANUSCRIPT OF THE MID-17TH CENTURY.....	68
Marharyta PRYMAK ARTISTIC ACTIVITY OF THE NATIONAL HONORED CHAPEL OF BANDURISTS OF UKRAINE NAMED BY H. MAYBORODY DURING THE PERIOD OF MARTIAL LAW.....	74
Yurii RADKO BINAURAL BEATS IN MUSIC THERAPY: SOURCE SCIENCE ASPECT.....	83
Iryna ROMANIUK, Sofia DIMITRIIEVA GALICIAN NAPIV (CHANT) AS A PHENOMENON OF UKRAINIAN CHURCH MONODIC SINGING.....	90
Aleksandra RUKOMOINIKOVA, Alexey RIABININ CHAMBER MUSIC ON THE WAY OF UKRAINIAN NATIONALITY.....	99
Aleksandra RUKOMOINIKOVA MODERN SOCIO-CULTURAL IDENTITY AND ROOTS OF MUSICAL FOLK UKRAINIKA BASED ON CHAMBER MUSIC.....	105
Huiwen XIAO LYRICAL AND PSYCHOLOGICAL DRAMA "REGRET FOR THE PAST" IN THE MIRROR OF ITS TIME: LU XUN – SHI GUANGNAN.....	112
Tamara TESLER MUSICAL OF THE 21ST CENTURY: DEVELOPMENT TENDENCIES.....	122
Vasyl SHKOBA, Oleksandr HOLOSHCHUK MODERN MUSIC TECHNOLOGIES: CONTINUOUS EDUCATION AS A PREREQUISITE FOR PROFESSIONAL SKILLS.....	129

Le YAN

SYNTHESIS OF EUROPEAN TRADITIONS AND NATIONAL SPECIFICITY
IN THE CREATIVE WORK OF QIGANG CHEN (ON THE EXAMPLE OF A CONCERT
FOR CELLO AND ORCHESTRA REFLET D'UN TEMPS DISPARU).....139

Mariia YARKO, Ala MELNYK, Yevheniia SHUNEVYCH

ALGORITHMS OF ETHNO-NATIONAL IDENTIFICATION IN CHORAL ARRANGEMENTS
BY ANATOLII KOS-ANATOLSKYI OF LEMKOS' FOLK SONGS.....148

Olena YASTRUB

LITURGICAL SINGING IN THE COMPOSING INTERPRETATION
(ON THE EXAMPLE OF "VELYKE SLAVOSLIVYA" ("GREAT GLORIFICATION")
FROM "VSENICHNA" ("ALL-NIGHT") BY K. STETSENKO).....158

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

Iryna BALTAZIUK

THE SYMBOLIC LANGUAGE OF ARCHETYPAL HARMONY COLOURS
IN THE PAINTING OF KYIV ARTISTS OF THE LATE XX – EARLY XXI CENTURY.....168

Dariia LUTSYSHYNA

ART AND ACTIVISM IN THE ART PRACTICE OF DANA KAVELINA.....175

Anastasia PAVLISHIN

CYCLE OF PAINTINGS «THE BIRTH OF LIFE»
IRANI'S NOSIK NOVELS AS AN ARTISTIC-BIOLOGICAL TANDEM
IN THE OUTLINES OF ABSTRACT FIGURITY.....181

CULTURAL STUDIES

Serhii VOZNIAK, Olena SYCHEVSKA-VOZNIAK

PROBLEMS OF THEODICE IN THE VIEWS OF J. BOHEM AND H. V. LEIBNITZ:
SOCIO-CULTURAL ANALYSIS.....190

Arsen HREBENIUK

TENDENCIES OF PSEUDO SCIENCE REPRESENTATION IN MODERN MASS CULTURE.....198

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 1

Коректура • Ирина Николаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Оксана Іванівна Молодецька

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

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 22,55. Замов. № 0323/182. 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.