Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 3

Видавничий дім
«Гельветика»
2023

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Тшесіок Марцин, доктор 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
30 серпня 2023 р., протокол № 1

Науковий журнал «Fine Art and Culture Studies»
зареєстровано 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 зі спеціальностей:

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

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

034 – Культурологія
відповідно до Наказу МОН України від 20 червня 2023 року № 768 (Додаток 3)

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

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

ISSN 2786-5428 (Print)
ISSN 2786-5436 (Online)

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2023

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 781.7:780.616.432]:78.072](045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1

Олег БЕЗБОРОДЬКО
кандидат мистецтвознавства, доцент, виконуючий обов'язки завідувача кафедри спеціального фортепіано №1, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. арх. Городецького, 1-5, м. Київ, Україна, 01001
ORCID: *0000-0002-7031-4078*

Бібліографічний опис статті: Безбородько, О. (2023). Національний образ фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–10, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1

НАЦІОНАЛЬНИЙ ОБРАЗ ФОРТЕПІАНО

Прагнення сучасного музикознавства проникнути якомога глибше в суть процесів створення, виконання та сприйняття музичних творів, спричинило впровадження в науково-критичний обіг поняття «звуковий образ інструмента», зокрема фортепіано. В статті висувається та аналізується гіпотеза про існування різних національних образів фортепіано, які слід розглядати в контексті національного образу світу. ***Мета роботи*** *полягає у визначенні та впровадженні у науковий обіг поняття «національний образ фортепіано».* ***Методологія дослідження*** *базується на культурологічному підході, який використано для виявлення образу фортепіано як символу високої культури та європейської цивілізації, та системному аналізі, який застосовано для визначення поняття «національний образ фортепіано».* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає в тому, що в ньому вперше сформульовано поняття національного образу фортепіано, означені умови й механізми його формування. Також вперше в українському музикознавстві розглянуто культурні феномени бірманського фортепіано «сандая» та «іранського (перського) фортепіано».* ***Висновки.*** *Такі явища світової музичної культури, як джазове фортепіано, бірманське фортепіано «сандая», іранське (перське) фортепіано, підтверджують гіпотезу про існування різних національних образів фортепіано. Під національним образом музичного інструмента ми розуміємо результат реконструкції даного музичного інструмента, зумовленої факторами, специфічними для певної національної спільноти, в свідомості суб'єкта музичного процесу (композитора, виконавця, слухача), що належить до цієї спільноти. У процесі виникнення національного образу фортепіано понаднаціональний універсальний інструмент і його виражальні можливості адаптуються національною музичною культурою і стають втіленням національного образу світу в музиці. Основними ознаками формування національного образу фортепіано є значущість його ролі в суспільному і мистецькому житті, утворення національного фортепіанного стилю і впізнаваного національно характерного темброколориту.*

Ключові слова: *звуковий образ інструмента, національний образ інструмента, національний образ фортепіано, цивілізаційний образ фортепіано, джазове фортепіано, бірманське фортепіано «сандая», іранське (перське) фортепіано.*

Oleg BEZBORODKO
PhD in Art, Associate Professor, Acting Head of the Special Piano Chair No. 1, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-5 arkh. Horodetskoho street, Kyiv, Ukraine, 01001
ORCID: *0000-0002-7031-4078*

To cite this article: Bezborodko, O. (2023). Natsionalny obraz fortepiano [National image of the piano]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–10, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1

NATIONAL IMAGE OF THE PIANO

The aspiration of modern musicology to penetrate as deeply as possible into the essence of the processes of creation, performance and perception of musical works caused the introduction into scientific and critical circulation of the concept of "sound image of an instrument", specifically the piano. The article puts forward and analyzes the hypothesis about the existence of different national images of the piano, which should be considered in the context of the national image of the world. ***The purpose of the work*** *is to define and introduce the concept of "national image of the piano" into*

scientific circulation. ***The research methodology*** *is based on a cultural approach, which was used to identify the image of the piano as a symbol of high culture and European civilization, and a systematic analysis, which was used to define the concept of "national image of the piano".* ***The scientific novelty*** *of the research lies in the fact that it first formulated the concept of the national image of the piano, defined the conditions and mechanisms of its formation. The cultural phenomena of the Burmese "sandaya" piano and the "Iranian (Persian) piano" were also taken into consideration for the first time in Ukrainian musicology.* ***Conclusions.*** *Such phenomena of world musical culture as jazz piano, Burmese "sandaya" piano, Iranian (Persian) piano confirm the hypothesis of the existence of different national images of the piano. By "national image" of a musical instrument, we mean the outcome of the reconstruction of this musical instrument in the mind of the subject of the musical process (composer, performer, listener), dictated by variables unique to a certain national community. The transnational universal instrument and its expressive powers are modified by the national musical culture during the creation of the national image of the piano, which then becomes the embodiment of the national image of the world in music. The significance of the piano's place in social and cultural life, the development of a national piano style, and a timbre-colouring that can be identified as being uniquely national are the major components of the national image of the piano.*

Key words: *sound image of the instrument, national image of the instrument, national image of the piano, civilizational image of the piano, jazz piano, Burmese sandaya piano, Iranian (Persian) piano.*

Актуальність проблеми. Прагнення сучасного музикознавства проникнути якомога глибше в суть процесів створення, виконання та сприйняття музичних творів, спричинило впровадження в науково-критичний обіг поняття «звуковий образ інструмента», зокрема фортепіано. Під цим, ключовим для сучасної теорії музичного виконавства, поняттям мають на увазі, в залежності від обраного аспекту дослідження, слухове уявлення композитора про звучання інструмента, його індивідуально забарвлене звучання у конкретного виконавця, враження від звучання інструмента, справлене на слухача в результаті виконання твору. Увага до проблеми національного в музиці зумовлює висування гіпотези про існування різних національних образів інструмента, які слід розглядати в контексті національного образу світу. Незважаючи на те що поняття «звуковий образ фортепіано» набуло значної розробки в працях українських учених, зокрема в дисертаційних дослідженнях (Рябуха, 2017; Кучма, 2021), в науці ще не склалося чітке уявлення про національний образ фортепіано, умови й механізми його формування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розвиток уявлень про «звуковий образ інструмента» іде в сучасній науці насамперед шляхом дослідження особливостей «звукового образу» фортепіано (або інших інструментів, до яких застосовується це поняття), характерних для тих чи інших композиторів, музичних стилів і епох. Так, вивчаючи фортепіанну творчість українських композиторів другої половини XX ст., Н. Ревенко простежує зміни образу фортепіано в умовах різних жанрово-стильових модифікацій. На думку дослідниці, «оновлення образу інструмента у позначений період (1960–1970-ті рр. – О. Б.) здійснюється через опрацювання різних технік музичного письма, а саме: додекафонії, серіалізму, модальності, хроматики тощо» (Ревенко, 2004, с. 10). В. Корзун також убачає в сучасних техніках композиції – серіалізмі, алеаториці, сонористиці – «нові грані образу фортепіано» (Корзун, 2011, с. 112). У дисертації, присвяченій дослідженню трансформацій звукового образу світу в динаміці історико-культурних змін фортепіанного мистецтва, Н. Рябуха визначає звуковий образ інструмента як «артефакт культури, історично детермінований онто-сонологічними, символічними, семантико-семіотичними засадами звукового ідеалу, сформованого в контексті звуко-музичної самосвідомості культури» (Рябуха, 2017, с. 157). Історико-культурний аспект дослідження зумовив збіг запропонованої в ньому класифікації звукових образів фортепіано з основними історичними стилями музичного мистецтва[1]. Лю Фань розрізняє поняття «звуковий образ фортепіано» і більш узагальнене «образ фортепіано». Серед образів фортепіано, становлення яких було зумовлено соціально-культурними чинниками, дослідник вирізняє «салонне фортепіано, фортепіано як маркер соціального престижу, фортепіано як предмет розкоші і візуальної насолоди, фортепіано як комерційний товар» (Лю, 2017b, с. 223), а також гендерний образ фортепіано (Лю, 2017a). Досліджуючи образ фортепіано у творчості І. Щербакова, Лю Фань вказує на безсумнівне значення фортепіанного доробку композитора «для формування сучасного укра-

[1] Вирізняються класицистичний, романтичний, постромантичний (складається з двох визначальних принципів піаністичного стилеутворення: символістського і неокласичного) та авангардний звукові образи фортепіано.

їнського національного звукового образу фортепіано» (Лю, 2017с, с. 41), проте не дає визначення цьому поняттю.

Мета дослідження полягає у визначенні та впровадженні у науковий обіг поняття «національний образ фортепіано».

Виклад основного матеріалу дослідження. Звуковий образ інструмента є комплексним поняттям, в яке дослідники включають тембрально-акустичні властивості інструмента, пов'язані з його конструкцією, виконавські традиції і прийоми гри на інструменті, сукупність музичних текстів, написаних спеціально для даного інструмента, функціональне використання інструмента суб'єктами музичнотворчого процесу. Поряд з поняттям «звуковий образ інструмента» в музикознавстві також використовується поняття «образ інструмента». Незважаючи на те що ці поняття часто взаємозаміняють одне одного, вони не тотожні. Поняття «образ інструмента», що вбирає в себе, як більш часткове, поняття «звуковий образ інструмента», дозволяє врахувати роль позамузичних факторів становлення образу інструмента в їх взаємодії з власне звуковими уявленнями.

Одним з найбільш поширених образів фортепіано у масовій свідомості є уявлення про інструмент як символ високої культури. Як зазначає Лю Фань, «хоча фортепіано в повній мірі використовувалося представниками авангардного мистецтва, які розширювали його можливості і способи звуковидобування (Джон Кейдж, Джордж Крам), а також залишається одним з головних інструментів джазу і присутнє (хоча й частіше у своїх електричних модифікаціях) в поп-музиці, все-таки перш за все цей інструмент асоціюється в суспільній свідомості з високою традицією, з класичним минулим музичного мистецтва» (Лю, 2017, с. 47). Показовим є прагнення виробників інструментів, зокрема фірми «Стейнвей», переконати публіку, що «в швидко змінюваному XX столітті саме навчання гри на фортепіано надавало можливість виховувати дітей в дусі високої культурної традиції» (Parakilas, 2001, с. 56).

Образ фортепіано як символу високої культури в глобальній історичній і стильовій перспективі нерозривно пов'язаний з європейським походженням інструмента. Безсумнівною є соціокультурна роль інструмента як «досконалого символу західної цивілізації» (Loesser, 2011, с. xiii), її культурної, політичної, інтелектуальної й економічної могутності. Такий, цивілізаційний образ фортепіано складався з двох протилежно спрямованих ракурсів: усвідомлення інструмента найвищим репрезентативним досягненням своєї культури самими європейцями і уособлення ним західної цивілізації в очах (і, звичайно, вухах) представників неєвропейських культур.

Прикладом першого з цих ракурсів можуть слугувати розповіді австрійського піаніста Л. де Мейєра (Leopold von Meyer) про його перебування влітку 1843 р. при дворі турецького султана. Ці історії[2] набули великої популярності в паризьких (і не тільки) салонах, оскільки, за словами А. Льоссера, «вони підживлювали поширене в європейському суспільстві почуття переваги по відношенню до всього іншого світу» (Loesser, 2011, с. 595).

Другий, неєвропейський ракурс цивілізаційного образу фортепіано найчастіше був пов'язаний з колонізаторською політикою європейських держав. Як зазначає Дж. Паракілас, «на 1900 рік могутність західного імперіалізму змусила проявляти інтерес до фортепіано людей незахідного світу, у яких раніше не було на те підстав» (Parakilas, 2001, с. 241). При цьому, образ фортепіано як основного музичного інструмента європейської цивілізації міг нести й негативні конотації в тому випадку, коли на інструмент екстраполювали негативне ставлення до західної колонізаторської політики. Так, наприклад, навколо образу фортепіано як західного, колонізаційного інструмента будується образна система фільму індійського режисера С. Рая (Satyajit Ray) «Будинок і світ» (Ghare-Baire, 1984), знятого за мотивами однойменного роману Р. Тагора. Суперечка про те, чи слід культивувати фортепіано або індійські традиційні інструменти, символізує актуальний для бенгальського суспільства початку XX ст. ідейний «конфлікт між підкоренням

[2] Одна з них через сто років увійшла в «Книгу музичних анекдотів Слонімського»: «У палаці не було рояля. Позичивши в австрійського посланника інструмент, де Мейєр помістив його в одній із зал палацу. Коли султан прийшов на концерт, він з жахом відсахнувся і зажадав пояснити, що це за "монстр" на трьох ногах. Підозрюючи злий намір, султан наказав зняти ніжки рояля. Корпус інструмента поклали прямо на підлогу. Леопольд де Мейєр був змушений виконати програму сидячи навпочіпки» (Slonimsky, 2002, с. 63). У варіанті цієї історії, запропонованому А. Льоссером, концерт дається у прем'єр-міністра, а ніжки рояля знімаються для його перенесення. Носії не ставлять їх назад, але підтримують інструмент своїми спинами і пропонують Л. де Мейєру грати на ньому в такому вигляді.

британському правлінню і боротьбою з ним» (Parakilas, 2001, с. 241).

Цивілізаційний образ фортепіано передбачає його понаднаціональність, тобто незалежність уявлень про інструмент від національно-культурних відмінностей, принаймні в межах європейської цивілізації, яка охоплює країни Європи, Північної Америки, а також колонізаторські шари суспільства в решті світу. Проте, розвиток, починаючи з XIX ст., в межах самої європейської музичної культури того вектора музичного мистецтва, який в західному музикознавстві отримав назву «націоналізму в музиці», а в східноєвропейських дослідженнях визначається термінами «національний стиль», «національна характерність», «національна своєрідність», «національне», «національна специфіка» тощо[3], зумовлює постановку питання про «національний образ інструмента».

Крім таких очевидних способів утілення національних властивостей в музиці, як цитування народного музичного матеріалу, використання і переосмислення специфічних музичних зворотів, ладів, жанрів, характерних для тієї чи іншої національної музичної культури, композитори, які писали для фортепіано, застосовували його багаті можливості для наслідування звучанню музичних інструментів, знакових для культур різних народів. Серед показових прикладів можемо назвати імітування звучання гітари в «Астурії» з «Іспанської сюїти» І. Альбеніса, цимбал в «Угорських рапсодіях» Ф. Ліста, колісної ліри в п'єсі «Лірник» М. Скорика. Серед українських фортепіанних творів XXI століття наведемо п'єсу О. Безбородька «Одна мамка, сорок дідиків» (2006), в якій за допомогою розширених технік гри на фортепіано (а саме, нестандартного використання правої педалі) імітується звучання дримби[4].

Зазначимо, що поняття «національний (звуковий) образ інструмента» вкрай рідко зустрічається в сучасних музикознавчих дослідженнях. В основному воно вживається при характеристиці звукових образів народних інструментів. Так, в дисертації С. Костогриза згадуються, без докладного роз'яснення даних понять, «національно-звуковий образ балалайки» (Костогриз, 2017, с. 98) та «національний звукоідеал балалайки» (Костогриз, 2017, с. 118). Г. Матвіїв розглядає «звуковий образ бандури» як «національний образ світу» та стверджує його історичний вплив «на створення ціннісно-смислового (психологічного) – ноетичного простору (окремого індивіда – кобзаря та української нації у цілому)» (Матвіїв, 2021, с. 170).

На відміну від народних інструментів, національний звуковий образ яких є специфічним у зв'язку з їх невіддільністю від фольклору, народного побуту, релігійної традиції тощо, універсальний понаднаціональний образ фортепіано лише посилюється в своїй універсальності, коли в звучанні інструмента втілюються ті чи інші національно-самобутні риси. Для виникнення особливого національного образу фортепіано сам інструмент і його виражальні можливості, реалізовані в композиторській та виконавській творчості, повинні стати втіленням національного образу світу в музиці, тобто, за В. Артеменко, простором змісту, «що організований стійкими психологічно-пізнавальними установками даного етнічного співтовариства і виражений перетворенням особливих музично-інтонаційних моделей, що мають відносно стійкий характер» (Артеменко, 2007, с. 6–7).

Процес виникнення національного образу фортепіано має бути свого роду інтерпретацією національною свідомістю універсального образу інструмента, його привласненням і адаптацією, при яких образ інструмента, крім збереження універсальності, набуває і специфічних національних характеристик, що визначаються етнічною ментальністю, соціокультурною і художньою традицією. Прояв цієї національної специфічності має виражатися в особливій, важливій для даної національної культури, ролі інструмента в суспільному та мистецькому житті, у формуванні особливого національного фортепіанного стилю і впізнаваного національно характерного темброколориту.

Яскравим прикладом виникнення такого національного образу фортепіано є, на нашу думку, джазове фортепіано, що стало на початку XX ст. специфічним феноменом північноамериканського мистецтва і зберігає,

[3] Спробу зіставлення цих понять і реабілітації в українському музикознавстві категорії «націоналізму в музиці» знаходимо в статті О. Кушнірук «Рефлексія національного в музичному дискурсі» (Кушнірук, 2009).

[4] Більш детально про цей та інші приклади новаторського застосування правої педалі в сучасній фортепіанній музиці у нашій статті «Innovative use of the damper pedal in the contemporary piano music» (Bezborodko, 2017).

незважаючи на поширення по всьому світу і вбирання в себе елементів різних музичних культур, особливий впізнаваний етнонаціональний характер. У появі регтайму – жанрової колиски джазового фортепіано – значну роль відіграли соціальні чинники: повсюдне поширення інструмента в північноамериканському побуті і расова сегрегація. У регтаймі вперше в західній музиці на головне місце вийшло не мелодичне, а ритмічне начало: фортепіанний стиль регтайму, далекий від тогочасних професійних композиторських шкіл, культивував свій особливий темброколорит (сухе, стукаюче звучання) та віртуозність. На підтвердження соціальної та культурної значущості образу джазового фортепіано вкажемо на вибір професії головного героя (джазовий піаніст) і назву відомого роману Е. Л. Доктороу (E. L. Doctorow) «Регтайм», присвяченого опису духовного клімату Північної Америки початку XX ст.

Менш відомим, але не менш цікавим прикладом процесу присвоєння фортепіано локальною національною культурою, який супроводжувався значною адаптацією інструмента до місцевої музичної традиції, є «*сандая*» («*sandaya*») – бірманське фортепіано. Згідно з нечисленними сучасними англомовними джерелами, що описують цей культурний гібрид Заходу і Сходу (Garfias, 1995; Webster, 2013; Young), фортепіано вперше з'явилося в Бірмі при дворі короля Міндона Міна (Mindon Min) наприкінці XIX ст. Придворні музиканти з ентузіазмом сприйняли новий для них інструмент, але пристосували його до виконання «Маха Гіта» («Maha Gita») – традиційної музики королівського двору. Ними була винайдена унікальна двопальцева техніка гри на інструменті, що імітує прийоми гри на бірманському ксилофоні *патала* (*patala*) і бірманських барабанах *пат вайнг* (*patt waing*). Пальці піаніста відповідали двом паличкам *патала* і двом рукам, що вдаряють по *пат вайнг*. В результаті, як зазначає К. Янг, утворювалася «фактура з клавіш, що швидко відпускаються, різких вступів, раптових акцентів і декрещендо, що приємно нагадували бірманській аудиторії звучання *патала*, *пат вайнг* і *саунг гаук* (*saung gauk* – бірманська арфа. – О. Б.)» (Young). Більш того, фортепіано спеціально перенастроювали під лади бірманської музики. У такому вигляді воно пережило розквіт своєї популярності як інструмент акомпанементу до німих фільмів і аж до сьогоднішнього часу є невід'ємною частиною бірманської культури, залишаючись практично невідомим в іншому світі.

Схожим з «*сандая*» є і феномен «іранського (перського) фортепіано». Приблизно в той же час, що й в Бірмі, фортепіано вперше з'явилося в Тегерані і його першими слухачами також були члени монаршої родини і придворні. Так само як і в Бірмі, придворні музиканти пристосували фортепіано для виконання традиційної перської музики, змінивши його настройку і наслідуючи техніку гри на іранських народних інструментах *сантур* і *тар*. Як указує М. Фаршадфар в недавно захищеній дисертації, присвяченій феномену «перського фортепіано», інструмент «посів особливе місце в класичній перській музиці, що зробило його абсолютно відмінним від фортепіано, на якому грають у будь-якій із західних традицій, будь то, наприклад, класика, поп, фолк або джаз» (Farshadfar, 2017, с. 2). Незважаючи на те що протягом XX ст. в Ірані бурхливо розвивалося класичне, європейсько орієнтоване музичне мистецтво, «перське фортепіано», засноване на традиційному національному мистецтві і виконавських техніках, продовжувало співіснувати з західним стилем гри. В даний час в Ірані існують школи, в яких провадять навчання гри на «перському фортепіано» на основі досягнень його найяскравішого представника – композитора і виконавця Мортеза Махжубі (مرتضی محجوبی).

Національний образ фортепіано можна розуміти, з одного боку, як продовження цивілізаційного образу інструмента, як підтвердження його універсалізму, що адаптується до певної етнокультурної ментальності. З іншого боку, в національному образі фортепіано присутні риси, які протиставляються національною свідомістю цивілізаційному понаднаціональному образу інструмента. Ці характерно національні ознаки, що сприймаються як такі національною свідомістю, можуть, однак, проявлятися саме завдяки тим якостям інструмента, котрі зумовлюють і його універсальність. Отже, національний образ фортепіано є унікальним в своїй яскравості і доступності для дослідження полем реалізації міжкультурного діалогу, в якому сповна проявляється одне з найскладніших, на думку О. Самойленко, питань про особливості національного характеру

музичної творчості – «питання про антиномічність внутрішніх та зовнішніх обмежувань національного стилю у музиці, тобто про взаємодію у ньому «свого» – «чужого», «доцентрових» та «відцентрових» тенденцій» (Самойленко, 2010, с. 41).

У стисло представлених нами національних образах фортепіано (північноамериканський, бірманський, іранський) чітко виражені запропоновані вище критерії національної специфічності образу інструмента – важлива й особлива соціокультурна роль, характерні стиль фортепіанного письма і техніка виконання, а також своєрідний темброколорит, причому в феномені бірманського і перського фортепіано типові стиль виконання і темброколорит виникають внаслідок імітації традиційних національних інструментів. Ці азіатські національні образи фортепіано, незважаючи на всю свою яскравість і незвичність, відносно мало відомі у світі, як і музичні культури, що їх породили. Проте вони підтверджують доцільність і правомірність застосування концепту «національного образу фортепіано», а також указують шляхи його виявлення в інших сучасних національних музичних культурах.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведений нами аналіз таких явищ світової музичної культури, як джазове фортепіано, бірманське фортепіано «сандая», іранське (перське) фортепіано, підтверджує гіпотезу про існування різних національних образів фортепіано. Під національним образом музичного інструмента ми розуміємо результат реконструкції даного музичного інструмента, зумовленої факторами, специфічними для певної національної спільноти, в свідомості суб'єкта музичного процесу (композитора, виконавця, слухача), що належить до цієї спільноти. У процесі виникнення національного образу фортепіано понаднаціональний універсальний інструмент і його виражальні можливості адаптуються національною музичною культурою і стають втіленням національного образу світу в музиці. Основними ознаками формування національного образу фортепіано є значущість його ролі в суспільному і мистецькому житті, утворення національного фортепіанного стилю і впізнаваного національно характерного темброколориту. Вважаємо визначене нами поняття «національний образ фортепіано» перспективним для подальшого вивчення українського фортепіанного мистецтва, що вимагає дослідження не тільки становлення композиторської та виконавської національної традиції, але й постійних змін уявлень про інструмент, його «національний образ», формування якого пов'язане як зі звучанням фортепіано, так і з його соціокультурною роллю.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Артеменко В.М. Національний образ світу та питання стилеутворення в російському симфонізмі 60–70-х років XIX століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2007. 20 с.
2. Корзун В.В. Особливості підходу до усвідомлення нового звукового образу фортепіано в творах сучасних композиторів. *Наукові записки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. 2011. Вип. 96. С. 110–116.
3. Костогриз С.О. Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2017. 254 с.
4. Кучма Н.А. Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX–XX століть : дис. … д-ра філос : 025 − Музичне мистецтво. Харків, 2021. 201 с.
5. Кушнірук О. Рефлексія національного в музичному дискурсі. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно.* 2009. Число 4 (28). С. 44–47.
6. Лю Фань. Гендерний образ фортепіано. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. № 32. С. 382–390.
7. Лю Фань. Соціально-культурні чинники становлення образа фортепіано. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. II (9). С. 219–224.
8. Лю Фань. Старий сучасний погляд на фортепіано у творчості Ігоря Щербакова. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2017. Вип. 13. С. 38–49.
9. Матвіїв Г.В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2021. 190 с.
10. Ревенко Н.В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-і роки XX століття) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2004. 22 с.

11. Рябуха Н.О. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. … д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Харків, 2017. 456 с.

12. Самойленко О. *Наукові* обрії сучасного українського музикознавства *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 38–45.

13. Bezborodko O. Innovative use of the damper pedal in the contemporary piano music. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 3. С. 89–94.

14. Farshadfar M. The practice of Persian piano in Iran from 1879 to 1979 : thèse présentée … Docteur en ethnomusicology (Ph.D.). Montreal, 2017. xiv, 304 p.

15. Garfias R. Tonal structure in Burmese music as exemplified in the piano music of U Ko Ko. *Ethnomusicology OnLine*. 1995. No. 1. URL: https://www.umbc.edu/eol/garfias/burma1.html (дата звернення: 25.07.2023).

16. Loesser A. Men, women & pianos : a social history / preface by Jacques Barzun. New York : Dover Publications, 2011. xviii, 655 p.

17. Parakilas J. Piano roles : three hundred years of life with the piano. – New Haven & London : Yale University Press, 2001. 391 p.

18. Slonimsky N. Slonimsky's book of musical anecdotes. New York, London : Routledge, 2002. 307 p.

19. Webster J. Solitude and Sandaya: the strange history of pianos in Burma / *The Appendix : a new journal of narrative and experimental history*. 2013. Vol. 1, issue 3 : Out Loud. P. 61–66.

20. Young K. The strange, the familiar: foreign musical instruments in Myanmar/Burma / Asia Society. URL: https://asiasociety.org/strange-familiar-foreign-musical-instruments-myanmarburma (дата звернення: 25.07.2023).

REFERENCES:

1. Artemenko, V. M. (2007). Natsionalnyi obraz svitu ta pytannia styleutvorennia v rosiiskomu symfonizmi 60–70-kh rokiv XIX stolittia [National image of the world and the question of style formation in Russian symphony of the 60s and 70s of the 19th century]. Thesis abstract. Kyiv [in Ukrainian].

2. Korzun, V. V. (2011). Osoblyvosti pidkhodu do usvidomlennia novoho zvukovoho obrazu fortepiano v tvorakh suchasnykh kompozytoriv [Peculiarities of the approach to understanding a new sound image of the piano in the works of modern composers]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova*, 96, 110–116 [in Ukrainian].

3. Kostohryz, S. O. (2017). Vykonavstvo na balalaitsi Kharkivshchyny yak skladova ukrainskoho muzychnoho mystetstva [Balalaika performance in the Kharkiv region as a component of Ukrainian musical art]. Thesis abstract. Kharkiv. 2017 [in Ukrainian].

4. Kuchma, N. A. (2021). Vtilennia zvukovoho obrazu fortepiano v tsyklakh etiudiv kompozytoriv XIX–XX stolit [The embodiment of the sound image of the piano in the cycles of etudes by composers of the XIX–XX centuries]. Thesis abstract. Kharkiv [in Ukrainian].

5. Kushniruk, O. (2009). Refleksiia natsionalnoho v muzychnomu dyskursi [Reflection of the national in musical discourse]. *Studii mystetstvoznavchi: Teatr. Muzyka. Kino,* 4 (28), 44–47 [in Ukrainian].

6. Liu, Fan (2017). Hendernyi obraz fortepiano [Gender image of the piano]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 32, 382–390 [in Ukrainian].

7. Liu, Fan (2017). Sotsialno-kulturni chynnyky stanovlennia obraza fortepiano [Socio-cultural factors in the formation of the image of the piano]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*, II (9), 219–224 [in Ukrainian].

8. Liu, Fan (2017). Staryi suchasnyi pohliad na fortepiano u tvorchosti Ihoria Shcherbakova [Old modern look at the piano in the works by Igor Shcherbakov]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 13, 38–49 [in Ukrainian].

9. Matviiv, H. V. (2021). Zvukoobrazni chynnyky suchasnoi bandurnoi tvorchosti: instrumentalno-vykonavskyi avtorskyi pidkhid [Sound image factors of modern bandura creativity: instrumental-executive author's approach]. Thesis abstract. Odesa [in Ukrainian].

10. Revenko, N. V. (2004). Fortepianna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv u konteksti rozvytku muzychnoi kultury Ukrainy (80–90-i roky XX stolittia) [The piano work of Ukrainian composers in the context of the development of the musical culture of Ukraine (80s-90s of the 20th century)]. Thesis abstract. Kyiv [in Ukrainian].

11. Riabukha, N. O. (2017). Transformatsiia zvukovoho obrazu svitu v fortepiannii kulturi: onto-sonolohichnyi pidkhid [Transformation of the sound-image of the world in the piano culture: onto-sonological approach]. Thesis abstract. Kharkiv [in Ukrainian].

12. Samoilenko, O. (2010). Naukovi obrii suchasnoho ukrainskoho muzykoznavstva [Scientific horizons of modern Ukrainian musicology]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 11, 38–45 [in Ukrainian].

13. Bezborodko, O. (2017). Innovative use of the damper pedal in the contemporary piano music. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 3, 89–94.

14. Farshadfar, M. (2017). The practice of Persian piano in Iran from 1879 to 1979 : thèse présentée … Docteur en ethnomusicology (Ph.D.). Montreal.

15. Garfias, R. (1995). Tonal structure in Burmese music as exemplified in the piano music of U Ko Ko. *Ethnomusicology OnLine*, 1. URL: https://www.umbc.edu/eol/garfias/burma1.html (access date: 25.07.2023).

16. Loesser, A. (2011). Men, women & pianos: a social history. Preface by Jacques Barzun. New York. Dover Publications.

17. Parakilas, J. (2001). Piano roles: three hundred years of life with the piano. New Haven & London. Yale University Press.

18. Slonimsky, N. (2002). Slonimsky's book of musical anecdotes. New York, London. Routledge.

19. Webster, J. (2013). Solitude and Sandaya: the strange history of pianos in Burma. *The Appendix: a new journal of narrative and experimental history*, 1, 3, 61–66.

20. Young, K. The strange, the familiar: foreign musical instruments in Myanmar/Burma. Asia Society. URL: https://asiasociety.org/strange-familiar-foreign-musical-instruments-myanmarburma (access date: 25.07.2023).

UDC 78.071.1(477):78.087.6
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-2

Iryna BERMES
PhD hab. in Arts, Professor, Head of the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 24 Ivan Franko Street, Drohobych, Ukraine, 82100
ORCID: *0000-0001-5752-9878*

Khrystyna PELEKH
Senior Lecturer at the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 24 Ivan Franko street, Drohobych, Ukraine, 82100
ORCID: *0000-0002-8757-7667*

To cite this article: Bermes, I., Pelekh, Kh. (2023). Vocal Shashkevychiana of Bohdan-Yuriy Yanivskyi (for the 180th anniversary of the death of Markiyan Shashkevych). *Fine Art and Culture Studies,* 3, 11–17, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-2

VOCAL SHASHKEVYCHIANA OF BOHDAN-YURIY YANIVSKYI (FOR THE 180TH ANNIVERSARY OF THE DEATH OF MARKIYAN SHASHKEVYCH)

The article is devoted to the research of the works of Markiyan Shashkevych (1811−1843) – «a true poet with great talent» (Wozniak, 1911, p. 22), whose images and poetics he drew from Ukrainian folk songs. Ukrainian composer Bohdan-Yuriy Yanivskyi (1941−2005), did not miss her attention, creating two vocal masterpieces on the texts of romance. The purpose of the article is to reveal the peculiarities of reading of Markiyan Shashkevych's poetry in Bohdan-Yuriy Yanivskyi's vocal artefacts, to describe the means of musical expressiveness, their importance in creating an artistic image. Methodology of the research consists in application of musicology approach for implementation of musical and theoretical analysis of vocal works by Bohdan-Yuriy Yanivskyi's based on the poems by Markiyan Shashkevych. Scientific novelty. For the first time, two vocal compositions accompanied by a piano («To my darling», «Thought» («The moon dashed in the clear sky…»), the necessity of their introduction into the concert practice, their role in the composer's creative heritage are emphasized. Conclusions. Bohdan-Yuriy Yanivskyi has comprehended Markiyan Shashkevych's poetry very creatively, interpreting it in a specific way, deepening the meaning, organically combining folk (kolomyjka's) and romance elements with harmonic and rhythmic expressive means of light pop music. The artist brought some naive, sentimental verses of «Galician riser» to the contemporary listener. Vocal Shashkevychiana of Bohdan-Yuriy Yanivskyi takes a worthy place within the artist's compositions. It extends the coordinates of the chamber vocal creativity to words by Markiyan Shashkevych not only in the Ukrainian but also in the Slavic musical scope, confirms a deep understanding of poetry, its subtle composing reading embodied in the musical text.

Key words: *Bohdan-Yuriy Yanivskyi, Markiyan Shashkevych, vocal work, song, poetry, genre and style features.*

Ірина БЕРМЕС
доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Україна, 82100
ORCID: *0000-0001-5752-9878*

Христина ПЕЛЕХ
старший викладач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Україна, 82100
ORCID: *0000-0002-8757-7667*

Бібліографічний опис статті: Бермес, І., Пелех, Х. (2023). Vocal Shashkevychiana of Bohdan-Yuriy Yanivskyi (for the 180th anniversary of the death of Markiyan Shashkevych). *Fine Art and Culture Studies,* 3, 11–17, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-2

ВОКАЛЬНА ШАШКЕВИЧІАНА БОГДАНА-ЮРІЯ ЯНІВСЬКОГО (ДО 180-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ СМЕРТІ МАРКІЯНА ШАШКЕВИЧА)

Стаття присвячена дослідженню творчості Маркіяна Шашкевича (1811−1843) – «справжнього поета великого таланту» (Возняк, 1911, с. 22), образи і поетику яких черпав із української народної пісні. Не оминув своєю увагою її український композитор Богдан-Юрій Янівський (1941−2005), створивши два вокальні шедеври на тексти романтика. Мета роботи – розкрити особливості прочитання поезії Маркіяна Шашкевича, схарактеризувати засоби музичної виразності, їх значення у створенні художнього образу. Методологія дослідження полягає в застосуванні музикознавчого підходу для здійснення музично-теоретичного аналізу вокальних творів Богдана-Юрія Янівського на вірші Маркіяна Шашкевича. Наукова новизна. Вперше розглянуто два вокальні твори у супроводі фортепіано («До милої», «Думка» («Ніссямісяць ясним небом…»), обґрунтовано необхідність їх введення до концертної практики, виокремлено їхню роль у творчій спадщині композитора. Висновки. Богдан-Юрій Янівський вельми творчо осягнув поезію Маркіяна Шашкевича, своєрідно її інтерпретував, поглибив зміст, органічно поєднав фольклорні (коломийкові) та романсові елементи з ладогармонічними та ритмічними виразовими засобами легкожанрової естради. Митець наблизив дещо наївні, сентиментальні вірші «галицького будителя» до сучасного слухача. Вокальна Шашкевичіана Богдана-Юрія Янівського займає гідне місце у доробку митця. Вона розширює координати камерної вокальної творчості на слова Маркіяна Шашкевича не тільки в українському, а і слов'янському музичному просторі, підтверджує глибоке розуміння поезії, її тонке композиторське прочитання, втілене в музичному тексті.

Ключові слова: *Богдан-Юрій Янівський, Маркіян Шашкевич, вокальна творчість, пісня, поезія, жанрово-стильові особливості.*

Relevancy of the research. The vocal creativity of Ukrainian composers is highly requested and recently has become the subject of the researchers attention in the performing, pedagogical and genre-style aspects. Vocal Shashkevychiana of Bohdan-Yuriy Yanivskyi represents this creative sphere in the general-academic musical art and expresses the vocal culture, giving this sphere a perspective to the development in the Ukrainian and world musical area.

Since the vocal works of the composer to words by Markiyan Shashkevych were not analyzed by the scientists, the relevance of the article lies in the need to introduce those works into the concert practice and, respectively, to conduct a musical-theoretical analysis and illuminate the genre-stylistic peculiarities of these models.

The last achievements and publish works. The Ukrainian scholars I. Bermes, V. Dutchak, Kh. Golubinka, O. Kolubayev, I. Matiychyn approach the issue of life and creative activity of B.-Yu. Yanivskyi′s avoiding the vocal Shashkevychiana.

Bohdan-Yurii Yanivskyi is a gifted creative person. The artist proved himself as a composer, pianist, teacher, musical and public figure. «Subtle, spiritual music, in which the composer invested revealed all the tenderness of his romantic soul, whether sometimes emotionally restrained, or sometimes melodically sophisticated, demonstrated the embodiment of the finest vibrations of his creative nature» (Bermes, Matiychyn, 2023, p. 56).

An important music publication of songs and romances by «Yanivskyi Bohdan-Yuriy Yaroslavovych. «Chervona kalyna, chogo v loozi gneshsia…?» («Guilder rose, why do you bend in the meadow…?»)» in arrangement of the Yanivskyis Iryna and Andriy (the songs to the words of Ivan Franko, Markiyan Shashkevych and some modern poets are included into the collection).

«A collection of musical compositions to the words of Markiyan Sashkevych» became a basis for writing the article (to the 180-th anniversary of poet′s birthday), music editor – Yu. Hnatyuk, literary editor – Ya. Rozoomnyi.

Biographical data and the analysis of the poet′s «handwriting», a writer of «before Shevshenko epoch on the background of politically cultural progress of Slavic peoples at the beginning of the XIX century» by Markiyan Shashkevych (1811−1843) is thoroughly traced in: S. Malets «During the times of Markiyan Sashkevych»; M. Olexandrowych «Markiyan Sashkevych»; M. Shalata′s works «The Risers. «Rus Trinity» and her consequences», «Markiyan Sashkevych. Writings»; R. Holyk «The Genesis of the Slavonic Soul: Reception of the Saints Cyril′s and Methodius Heritage in the Galicia of the 19th – 20th Centuries» etc.

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of reading of M. Shashkevych's poetry in B.-Yu. Yanivskyi's vocal artefacts, to describe the means of musical expressiveness, their importance in creating an artistic image.

Presentation of basic materials. Ivan Franko emphasized the «fresh and original» spirit of Shashkevych's collection poetries, which «became the crystallized, purified language of the human heart, addressed directly to the hearts of all other people ...» (Franko, 1981, p. 249–250). Stanislav Lyudkevych emphasized that «Markian's poetry − … is in a nourishing spirit, its best color and reveals the widest horizon of ideals» (Lyudkevich, 1976, p. 196).

According to M. Shalata, «During the thirty-two years period i.e. during some creative decade Markiyan Shashkevych proved himself to be the first folk poet, prose writer, publicist and translator at the western Ukrainian lands, initiator and a prominent author of the first book in Ukrainian language «Rusalka Dnistrovaya» (Dniester Mermaid) (1837), the first creator of the native «Chytanka» (Reader) for the children in an all – Ukrainian scale (before him even the word «chytanka» did not exist in Ukraine)» (Shalata, 2011, p. 8).

Alongside with works of patriotic content and the approach to historical theme («Oh Nalyvaiko» (1833–1834), «Khmelnytskyi′s encirclement of Lviv» (1833–1834), «Remember, dear brothers...» (1834)), M. Shashkevych created a file of intimate-lyric poetry («Faithful», «Sorrow because of the dearest», «Over the Bug», «Despair»), that were close to the folk sources. Two «minor «lyrics of the soul»» (Shalata, 2011, p. 15) – «To my darling» and «Thought» («Nissya misyats yasnym nebom...») («The moon dashed in the clear sky…») were first published in the almanac «A wreath to the Rusyns on the basements» (the first compilation, Vienna, 1846) attracted attention of B.-Yu. Yanivskyi.

It must be noted that Ukrainian composers (A. Kos-Anatolskyi, Yu. Lanyuk, R. Soviak) more than once approached M. Shashkevych′s poetry in particular the above mentioned poetry («To my darling», «Thought» («Nissya misyats yasnym nebom...») (The moon dashed in the clear sky...). The solo song «Vesnivka» («Spring») by Victor Matyuk (1852–1912) was a kind of framing of the whole work that enjoyed special popularity among wide public of the second half of XIX – beginning of XX century that was understood by many people as a folk song. «...this work in a soft melody is covered by a political subtext. In the allegorical image of the «flower-spring» are embodied the progressive bursting to the free life», – supposes M. Shalata (Shalata, 1973, p. 16).

The poem «To my darling» by M. Shashkeych reveals the moods that were characteristic of the romantic poetry of the first half of the XIX century – the enlightened sadness and dreamy contemplation, heart grief, sorrow, lost love and «the burden of lonely orphan life» (Shalata, 1973, p. 15). Thus, «it was not the fashion of the epoch. Plenty of contemporary folklore and literary works about unhappy life were provoked by the cruelty of the oppressor regime», – rightly notes M. Shalata (Ibid).

The romance «To my darling» is written for a high male voice and the piano. There is also a version, when a vocal part sounds accompanied by a symphony orchestra. As it is known we meet the very same performers in the major quantity of Austrian composer Gustav Mahler′s (1860–1911) songs, that greatly enriches tone quality of music palette.

Five verses of M. Shashkevych′s poetry (the fifth verse with the repetition of the first one) create a distinct 3–5 parts form in the B.-Yu. Yanivskyi′s romance (playbacks are marked with numbers):

I A II B I A1 II B1 I A

Composition «To my darling» starts with a small eight-step introduction in which a leading lyric image is lined round. An expressive melody sounds at the background of the transparent waltz accompaniment in the spirit of a town song-romance. The singing of the quintal tone, mainly descending melodic movement with an underlined second intonation strengthen the feelings of sadness and sorrow. The composer′s inspiration for tuneful piano manner of execution drives one′s attention as it is evidenced by the distinct supporting voice of the left hand.

The main theme (A) «Poviy vitre-vitrosenku, tam, de toozhyt myla» («Blow wind-windy, where, my darling grieves») combines chanting and declamation intonations. Thus the first two-stroke is built on a clear uplink phrase using syncopated rhythm that corresponds to the atmosphere of the local «Carpathian» coloring «to the words of a poetry of the kolomyika composition that is characteristic of Ukrainian folk music and poetic rhythm» (Hnatyuk and Rozoomnyi, 1992, p. 7). It is altered by a more tuneful melody enriched by the piano manner in the way of folk improvised strum. After a while

an expressive course ($es^1 – g^1 – f^2 – es^2$) will appear as a version in a vocal part too ($es^1 – g^1 – [c^2 – b^1 – a^1 – g^1 – c^2] – f^2 – es^2$). What concerns harmonic romance language, the composer does not trespass the limits of the main tonality g-moll throughout the whole composition. Although he enriches it by the deviation to subdominant, uses the double dominant chords, the interrupted curve ($D_7 \rightarrow VI$), numerous delay of the sounds that strengthen the expression of lyric representation.

Four-player piano playback between verses (A and B) resemble «a quite crying» and prepares the second part of the romance to the words «Poviy, vitre, v ey gorodets» («Blow, wind to her kitchen-garden»). From one point of view it is built on the already known music material (so-cal «intonation phoneme»), and on the other one – tense courses appear in the melody (lessen tierce, chromatic scale). Sharp «tension» appear between a vocal part and a harmonic presentation of the piano accompaniment (reduced septum chord to subdominants with bass «h» and «b» in a soloist; reduced double dominant with bass «cis» and «c» in a soloist). There is more to it than that – B.-Yu. Yanivskyi begins the second part with dubbing of a vocal part. All these facts strengthen the dramatic effect of the music, contribute to a deeper revelation of the inner world of a lyrical hero.

After the next playback on the material of the piano introduction, the third part (A1) actually repeats the first (A), with the exception of seconds delay in the chords of the accompaniment. Thus the fourth unit (B1) sounds more excitedly owing to the usage of tremolo in the piano, that corresponds the content of the poetic line «Nyi ne plache, nyi ne tuzhyt» («Let her not cry, let her not grieve»). It is notably, that the composer repeats the music of the first unit (A) at the whole scale in the reprise with the exception of the beginning tremolo in the piano accompaniment at «pp», creating in such a way an appropriate «frame» of the whole romance. In the same way the artist repeats twice the last «phrase your light wings», harmonizing it with a colorful non-accord VI degree with the lower quintile, that results in tonic with usage of the starting intonation of the piano introduction.

Thus in the romance «To my darling» B.-Yu. Yanivskyi «modernized» a sentimental love story in his own way. He enriched it with psychological moments, revealed the beauty and wealth of a human soul deeply and truthfully. Both the form of the musical work and the musical means testify to the subtle feeling of M. Shashkevych's poetry, its emotional overflows are flexibly embodied by the composer.

The song «Dumka» («Thought») («Nissya misyats yasnym nebom...») («The moon dashed in the clear sky…»), to the verses by M. Shashkevych is written for the mixed vocal duet and the piano. It also exists in the form of a duet for female and male voices accompanied by a symphony orchestra. The verses text by M. Shashkevych, as in the preceding composition «To my darling», discloses the love topic, it is close to the folk sources. This is confirmed by the parallels between the life of nature and spiritual condition of a person. Unlike the poetry «To my darling», where the hero more hoped, than acted (asking phrases «blow wind», «bring the news», «oh, smooth you, dear wind», «let her not cry, let her not greave»), in «The moon dashed in the clear sky…» the activity are shown much more active in front of a listener («the moon dashed», «the lad flew, the moon came together with a dark cloud», «the lad fought with a sad thought»). Calling on the work of V. Maksymchuk, the moon and the star in the poets' word-making appear in the traditional Ukrainian image of a boy and a girl (Maksymchuk, 2015, p. 33).

B.-Yu. Yanivskyi builds a song as a duet-dialogue, where voices alternate each other or merge into a single impulse. The general character of music is light, life confirming, cheerful. The six verses of Shashkevych′s verse (the last verse repeats the first) the composer divides into three parts: the first two verses – is an exposition of the main image, the word from the author that depicts time, place of action, the boy's struggle with his own doubts. The middle unit (the third and the fourth verses) – it is the «voice» of the main hero of the composition, filled with anxiety. And at last, in the third unit (the fifth verse), that performs the function of reprise «joys», «hope», «merry hope» are mentioned, so the initial joyous character of music returns. It is completed by the sixth verse as a kind of «framing» of the whole composition. Thus, «Thought» («The moon dashed in the clear sky...») is written in the three-part form with contrasting middle section.

The main theme develops initial music thought. From one point, of view a vocal part attracts attention by its energy (leaps, triad marches, syncope). But on the other hand – by playfulness, gracefulness (singing, detention of sounds, that call to association with a courtier dance, for example minuet). A female voice starts the theme, after a while a male voice picks it up. While doing this they harmoniously complement each other by combining the principle of the «second cantilever», that is, sounded in a tierce or sixth. What concerns the accompaniment, its role is rather significant. The piano doesn't stop for a moment a rhythmic ripple of eights that was born still in introduction and «gave the tone» to the whole composition. And, as always B.-Yu. Yanivskyi strives to melodize the piano part, impregnates it with a variety of echoes, enriches it with expressive passages and melodic processions.

There is no significant difference between the second and the first verse. The voices take turns changing their places – the male voice starts and after a while the female picks it up. The manner of execution becomes more impregnated with the usage of colorful harmonies ($g^1 – a^1 – h^1 – d$; $fis^1 – g^1 – a^1 – h^1 – d^2$).

The new feature appear in the middle unit of the composition «Thought» that is connected with the dramatization of the music image. B.-Yu. Yanivskyi evolves the concluding phrase of the preceding two verses. But now it sounds in the parallel minor kea (e-moll) in a more exciting and tense way. The melody is led by a female voice (in a lower register), and the male amplifies it with the vocalism expressive counterpoint – vowel on the vowel «a-a» in upper case. If the first unit of the composition finishes with the sound «h» (small octave), already in sixth tact the melody achieves climax peak – «g2» (the second octave) with accentuating the non-accord of the underlying dominant and dynamism increase to f. A series of indissoluble elliptic harmonies ($DD_9 – D_9 – D_7 \rightarrow s$) strengthen the expressiveness of a lyric utterance. Sharp contrasts at the end of a middle unit (the fourth verse – the song hero challenges the fortune – «go away, wicked, let even rumor about you die») are connected with the picturesque content of the verse. Here are unexpected changes of dynamics (subito p – mf), and syncope rhythm, that «brakes» united rhythmic pulse, in the long-run sharply discordant chords (reduced second – chord-magnified triad), that take turns with the plagiarized harmonies (s – t – s –t). Middle unit also attracts attention with a more intensive frame of the piano accompaniment, using active movements of eights both by the right and the left hand.

The third unit of the song, which performs the function of the reprise, returns the initial mood. Sorrows and worries disappear like a phantom and the music sounds joyous and with complete unconcern. The composer used the piano playback between the fifth and the sixth verses on the introduction material. Comprehending the folklore basis of M. Shashkevych's poetry, B.-Yu. Yanivskyi interpreted it using the features of the national musical language, masterfully expanding the range of melodic-harmonic and rhythmic means of compositional writing.

Results. Taking into consideration everything stated above we are able to ascertain that music of B.-Yu. Yanivskyi to the words of M. Shashkevych (the example of the songs «To my darling» and «Thought» («The moon dashed in the clear sky…»)) certify of a high composer's mastery of the author that not only creatively grasped the poetic source, but interpreted the text in an original way, deepened its contest, fundamentally united folk (kolomiyka) and romance elements with harmonic and rhythmic expressive means of light pop music. Vocal creativity of «B.-Yu. Yanivskyi has organically combined folklore sources, traditions of the classical romance and the achievements of modern Ukrainian popular music» (Golubinka, 2018, p. 244). We can allege that the artist brought closer somewhat naive, sentimental poetry of «the Galician riser» to a modern listener.

Vocal Shashkevychiana of B.-Yu. Yanivskyi takes a worthy place in his heritage. It expands the coordinates of chamber vocal creativity to the words of M. Shashkevych not only in the Ukrainian but also in the Slavic musical scope, confirms a deep understanding of poetry, its subtle composing reading embodied in the musical text.

Prospects for further research. The above material does not claim to be a comprehensive disclosure of the problem and can serve as a basis for further study and knowledge of musical works by B.-Yu. Yanivskyi and is important in the development of the vocal and pop genre of Ukrainian musical culture.

BIBLIOGRAPHY:

1. Golubinka Kh. M. Vocal Frankiana of Bohdan-Yuriy Yanivskyi. *Культура і Сучасність.* Київ: Міленіум, Ч. 1. С. 243–249. URL: file:///C:/Users/%D0%A5%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%8F/Downloads/Kis_2018_1_49%20(1).pdf

2. Бермес І. Л., Матійчин І. М. Творча особистість композитора (на прикладі Б.-Ю. Янівського). *Актуальні питання гуманітарних наук*: *міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 59. Том 1. С. 55–60. URL: http://aphn-journal.in.ua/archive/59_2023/part_1/7.pdf

3. Возняк М. С. Оповіданє про Маркіяна Шашкевича. Львів: Накладом руського товариства педагогічного, 1911. 32 с.

4. Голик Р. Ґенеза слов'янської душі: рецепція кирило-мефодіївської спадщини в Галичині XIX–XX ст. *Slavica Slovaca,* 50, 2015, Вип. 1, С. 14–27.

5. Дутчак В. Г. Пісенно-романсова творчість Б.-Ю. Янівського. Янівський Б.-Ю. «Червона калино, чого в лузі гнешся…?»: пісні та романси. Львів: Каменяр, 2009. С. 13–16.

6. Колубаєв О. Л. Джерела пісенної творчості Богдана-Юрія Янівського. *Студії мистецтвознавчі*: *Театр. Музика. Кіно:* наук. журнал НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: вид-во ІМФЕ, 2012, Число 3 (39), С. 46–52.

7. Людкевич С. П. Поезії М. Шашкевича в музиці. Київ: Музична Україна, 1976. С. 195–197.

8. Максимчук В. В. Індивідуально-авторські найменування небесних світил і явищ природи в словотворчості поетів Рівненщини. *Slavica Slovaca,* 50, 2015, Вип. 1, С. 28–34.

9. Малець С. За часів Маркіяна Шашкевича. Львів: «Центр Європи», 1997. 96 с.

10. Олександрович М. Маркіян Шашкевич. Українське літературне відродження в Галичині. Торонто: «Добра книжка», 1961. URL: http://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/12176/file.pdf

11. Франко, І. Я. М. Шашкевич і галицько-руська література. URL: https://www.i-franko.name/uk/HistLit/1894/MShashkevych.html (access date 21. 07. 2023).

12. Шалата М. Й. Будителі. «Руська Трійця» та її наслідки: нариси. Дрогобич: Коло, 2011. 112 с.

13. Шалата М. Й. Маркіян Шашкевич. Життя, творчість і громадсько-культурна діяльність. Київ: Наукова думка, 1969. 256 с.

14. Шалата М. Й. Маркіян Шашкевич. Твори. Київ: Дніпро, 1973. 191 с.

15. Янівські І. І. та А. Б.: Б.-Ю. Янівський «Червона калина, чого в лузі гнешся?»: пісні та романси. Львів: Каменяр, 2009. 96 с.

16. Hnatyuk Yu. and Rozoomnyi Ya.: Collection of musical works in words Markiiana Shashkevycha. In: Hnatyuk, Yu. and Rozoomnyi, Ya (ed.): Canada: Markian Shashkevych centre Winnipeg, 1992. 358 p.

REFERENCES:

1. Golubinka, Kh. M. (2018). Vokalna Frankiana Bohdana-Iuriia Yanivskoho [Vocal Frankiana of Bohdan-Yuriy Yanivskyi]. *Culture and Modernity.* Kyiv: Millennium. Vol. 1. 243–249. Retrieved from: file:///C:/Users/%D0%A5%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%8F/Downloads/Kis_2018_1_49%20(1).pdf [in Ukrainian].

2. Bermes, I. L., Matiychyn, I. M. (2023). Tvorcha osobystist kompozytora (na prykladi B.-Iu. Yanivskoho) [The creative personality of the composer (on the example of B.-Yu. Yanivskyi)]. *Current Issues of Humanitarian sciences: Interuniversity Collection of Scientific Works of Young Scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University.* Drohobych: «Helvetica». Vol. 59. T. 1. 55–60. Retrieved from: http://aphn-journal.in.ua/archive/59_2023/part_1/7.pdf [in Ukrainian].

3. Wozniak, M. S. (1911). Opovidanie pro Markiiana Shashkevycha [The story of Markiyan Shashkevych]. Lviv: Published by the Russian Pedagogical Society. 32 p. [in Ukrainian].

4. Holyk, R. (2015). Geneza slovianskoi dushi: retseptsiia kyrylo-mefodiivskoi spadshchyny v Halychyni KhIKh-KhKh st. [The Genesis of the Slavonic Soul: Reception of the Saints Cyril′s and Methodius Heritage in the Galicia of the 19th – 20th Centuries]. *Slavica Slovaca*. 50. No. 1. 14–27. [in Slovakia].

5. Dutchak, V. H. (2009). Pisenno-romansova tvorchist B.-Iu. Yanivskoho [Song and romance works of B.-Yu. Yanivskyi]. «Guilder rose, why do you bend in the meadow…?»: song and romances. Lviv: Kameniar. 13–16. [in Ukrainian].

6. Kolubayev, O. L. (2012). Dzherela pisennoi tvorchosti Bohdana-Iuriia Yanivskoho [Sources of song creativity of Bogdan-Yuriy Yanivskyi]. *Scientific journal of the National Academy of Sciences of Ukraine, IMFE after M. T. Rilskyi. Art studies: Theater. Music. Cinema.* Kyiv. No. 3 (39). 46–52. [in Ukrainian].

7. Lyudkevich, S. P. (1976). Poezii M. Shashkevycha v muzytsi [M. Shashkevich's poetry in music]. Kyiv: Musical Ukraine. 1976. 195–197. [in Ukrainian].

8. Maksymchuk, V. V. (2015). Indyvidualno-avtorski naimenuvannia nebesnykh svityl i yavyshch pryrody v slovotvorchosti poetiv Rivnenshchyny [Individual and authorial names of celestial bodies and natural phenomena in the word-making of poets of the Rivne region]. *Slavica Slovaca.* 50. Vol. 1. 28–34. [in Slovakia].

9. Malets, S. (1997). Za chasiv Markiiana Shashkevycha [During the times of Markiiana Shashkevycha]. Lviv: «Center Europe». 96 p. [in Ukrainian].

10. Olexandrowych, M. (1961). Markiian Shashkevych. Ukrainske literaturne vidrodzhennia v Halychyni [Markian Shashkevych. The renaissance of Ukrainian literature in Haluchuna]. Toronto: «Good book» («Dobra knyzhka»). Retrieved from: http://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/12176/file.pdf [in Ukrainian].

11. Franko, I. Ya. M. Shashkevych i halytsko-ruska literatura [M. Shashkevich and Galician-Russian literature]. Retrieved from: https://www.i-franko.name/uk/HistLit/1894/MShashkevych.html [in Ukrainian].

12. Shalata, M. Y. (2011). Budyteli. «Ruska Triitsia» ta yii naslidky: narysy [The Risers. «Rus Trinity» and her consequences: sketches]. Drohobych: Kolo. 112 p. [in Ukrainian].

13. Shalata, M. Y. (1969). Markiian Shashkevych. Zhyttia, tvorchist i hromadsko-kulturna diialnist [Markiyan Shashkevich. Life, creativity and social and cultural activities]. Kyiv: Naukova dumka. 256 p. [in Ukrainian].

14. Shalata, M. Y. (1973). Markiian Shashkevych. Tvory [Markiyan Shashkevich. Writings]. Kyiv: Dnipro. 191 p. [in Ukrainian].

15. Yanivskii, I. I. and A. B. (2009). B.-Iu. Yanivskyi «Chervona kalyna, choho v luzi hneshsia?»: pisni ta romansy [B.-Yu. Yanivskyi «Guilder rose, why do you bend in the meadow…?»: song and romances]. Lviv: Kameniar. 96 p. [in Ukrainian].

16. Hnatyuk, Yu. and Rozoomnyi,Ya. (1992). Collection of musical works in words Markiiana Shashkevycha. In: Hnatyuk, Yu. and Rozoomnyi, Ya (ed.): Canada: Markian Shashkevych centre Winnipeg. 358 p. [in English].

УДК 781.7+786.2
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-3

Денис БОДНАР
аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018; викладач Катарської музичної академії, Катар
***ORCID:** 0009-0000-1455-2760*

Бібліографічний опис статті: Боднар, Д. (2023). «Кримські ескізи» Сергія Борткевича крізь призму семантики орієнталізму. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 18–25, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-3

«КРИМСЬКІ ЕСКІЗИ» СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА КРІЗЬ ПРИЗМУ СЕМАНТИКИ ОРІЄНТАЛІЗМУ

Творчість Сергія Борткевича – харківського композитора і піаніста, протягом більшовицької доби була невідома на Батьківщині. Сьогодні маємо можливість вивчати спадщину мистця у контексті історичних, жанрових, стилістичних та інших поглядів, зокрема – важливої для сьогодення проблеми «культурної зустрічі» оксиденту та орієнту у музичному мистецтві минулих століть.

***Мета статті** – виявити семантико-стилістичні риси «східного» типу мислення у сюїті «Кримські ескізи» Сергія Борткевича та показати вказаний твір серед інших взірців втілення орієнталізму в українській фортепіанній музиці.*

***Методологія дослідження** пов'язана із такими з**авданнями:** окреслити сутність феномену «культурної зустрічі» Заходу і Сходу; розглянути загальну тематичну панораму музики Сергія Борткевича, вирізнити твори, в яких проявляються риси орієнталізму; проаналізувати фортепіанну сюїту «Кримські ескізи» ор. 8 крізь призму виявлення рис орієнталізму; показати сюїту Сергія Борткевича серед інших взірців втілення орієнталізму в українській фортепіанній музиці.*

***Наукова новизна.** У статті проаналізовано твір забороненого у радянську добу композитора Сергія Борткевича крізь призму втілення орієнтальної семантики.*

***Висновок.** Фортепіанна сюїта «Кримські ескізи» Сергія Борткевича відображає традиційний для композитора романтичний світогляд, що втілюється у відповідних семантико-стилістичних рисах, у тому числі зумовлених поєднанням оксидентного та орієнтального типів музичного мислення, останній з яких зумовлений атмосферою південного гірського і морського середовища Криму. Прояви оксидентного типу мислення у сюїті зумовлені її програмною семантикою, пов'язаною із південним світом природи і життя. Вони виявляються у колористичному показі таємничої ущелини з її розмаїтими ландшафтами у першому номері «Скелі Уч-Кош», витонченістю мелодизму в шатах арабескової фактури та свіжим колоритом гармонічних співставлень у другому номері «Морський каприз», «примхливістю» мелодизму та східним колоритом натуральної етнічної ладовості у п'єсі «Орієнтальна ідилія», барвах гармонічних послідовностях та фонізмом обертонових звучань у фіналі «Хаос».*

***Ключові слова:** орієнт, оксидент, фортепіанна сюїта, творчість Сергія Борткевича.*

Denys BODNAR
Postgraduate Student at the Ukrainian Music Studies and Folk Instrumental Art Department, Vasyl Stefanyk Prykarpattia National University, 57 Shevchenko street, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018; lector at the Qatar Music Academy, Qatar
***ORCID:** 0009-0000-1455-2760*

To cite this article: Bodnar, D. (2023). "Krymski eskizy" Serhiia Bortkevycha kriz pryzmu semantyky oriientalizmu ["Crimean Sketches" by Serhii Bortkevych through of the Orientalism semantics prism]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 18–25, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-3

"CRIMEAN SKETCHES" BY SERHII BORTKEVYCH THROUGH OF THE ORIENTALISM SEMANTICS PRISM

Works of Serhii Bortkevych – composer and pianist from Kharkiv, were unknown in his Motherland during the Bolshevik era. Today we have the opportunity to study the legacy of the artist in the context of historical, genre, stylistic and other views, in particular, the problem of the "cultural meeting" of the Occident and the Orient in the musical art of past centuries, which is important for today.

The purpose of the article *is to reveal the semantic and stylistic features of the "Eastern" type of thinking in the suite "Crimean Sketches" by Serhii Bortkevych and to show this work among other examples of the embodiment of Orientalism in Ukrainian piano music.*

The research methodology *is related to the following* ***tasks****: to outline the essence of the phenomenon of the "cultural meeting" of the West and the East; to consider the general thematic panorama of Serhii Bortkevych's music, to distinguish the works in which the features of orientalism are manifested; analyse the piano suite "Crimean Sketches" op. 8 through the prism of orientalism identifying it's features; to show Serhii Bortkevych's suite among other examples of the orientalism embodiment in Ukrainian piano music.*

Scientific novelty. *The article analyses the composition by Sergii Bortkevych, who was banned as a composer during the soviet era, through the prism of the oriental semantics embodiment.*

Conclusion. *Serhii Bortkevych's piano suite "Crimean Sketches" reflects the composer's traditional romantic worldview, which is embodied in the corresponding semantic and stylistic features, including those caused by a combination of Occidental and Oriental types of musical thinking, the latter of which is caused by the atmosphere of the southern mountainous and Crimea marine environment. Manifestations of the Occidental thinking type in the suite are due to its programmatic semantics associated with the southern world of nature and life. They are revealed in the colourful display of the mysterious gorge with its varied landscapes in the first number "Rocks of Uch-Kosh", the sophistication of the melodism in the robes of arabesque texture and the fresh colour of harmonic juxtapositions in the second number "Sea Caprice", the "capriciousness" of the melodism and the oriental flavour of natural ethnic harmony in the play "Oriental Idyll", the harmonic sequences colours and the overtone sounds phonies in the finale "Chaos".*

Key words: *orient, occident, piano suite, work by Serhii Bortkevych.*

Актуальність проблеми. Реалії сучасності гостро окреслюють проблему співіснування культур, вирішення якої вимагає низки постійних кроків до взаємо- розуміння та пізнання, зокрема – аналізу крізь призму переплетення філософських і мистецьких концепцій Заходу і Сходу як культурної зустрічі оксциденту та орієнту, що є важливим кроком до трактування «Іншого» з позицій толерантності і гуманізму.

Серед яскравих прикладів втілення тематики і стилістики Сходу у фортепіанній музиці композиторів європейської академічної традиції – вибрані сюїти Сергія Борткевича, які розглянемо у контексті вказаної вище культурної зустрічі. Оскільки творчість композитора, заборонена до виконання у радянський період, лише повертається в Україну, то таке дослідження має високий ступінь актуальності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження проблеми орієнталізму у світовій гуманітаристиці ґрунтується, насамперед, на аналізі найбільш «знакової» у цій сфері концепції Едварда Ваді Саїда (Said, 1978), котрий трактує вказаний феномен в однойменній праці крізь призму «західного» типу мислення, яке, на думку автора, ніби сито, пропускає крізь себе усі «східні» явища і тенденції, і, таким чином, формує власне бачення «Іншого». Проте, точка зору Е. В. Саїда далеко не завжди знаходить відгук у сучасній світоглядній картині як така, що спирається на пріоритети «західного» світу замість культивування паритетності. Серед інших праць – дослідження протистояння Заходу і Сходу – Семюеля Гантінґтона (2006), впливу образів Сходу як «Інших» на формування європейських ідентичностей – Івера Нойманна (1999), соціокультурного явища «східного Просвітництва» Джона Кларка (2015), «зустрічі» орієнту та оксциденту у мистецтві – Бенджаміна Роуленда (2014), у тому числі в музичному мистецтві – Джонатана Беллмана (1998) та ін.

Окремі ідеї щодо взаємодії орієнту та оксциденту знаходимо в українській культурології та музикознавстві, зокрема, щодо відображення орієнту у музиці постмодернізму – Юлії Азарової (2018), типів і конвергенції східної та західної художньої традиції у композиторській практиці та її результатів – Чжу Чанлея (2008) та ін.

Для нашого дослідження також цінними є ідеї щодо типології «романтичного орієнталізму» у контексті загальної імагологічної парадигми в українській та інших європейських літературах – Ірини Пупурс (2017). Авторка вирізняє ряд складових вказаної парадигми, зокрема, паломницьку, мандпіврну, наукову та невільницьку моделі орієнталізації, зумовлені різними імагопозиціями щодо категорії Східного; Єгипетське, Індійське, Кримське, Степове геокультурне імаго та низка декораційних імаго – умовне, казково-міфологічне, алегорично-символічне та інтерпретаційне, диференціація яких зумовлена особливостями імагопоетики; імагоперцепції, що є типово орієнтальними, до яких належать «Схід – екзотика», … своє, … прасвоє, … небезпека; етнічні («єгипетський характер», «кримсько-татарський характер»), фемінні («гаремний»),

релігійні (мусульманські) та інші розповсюджені імагеми (Пупурс, 2017).

Звернення до творчої постаті та фортепіанної спадщини Сергія Борткевича потребувало аналізу низки зарубіжних та українських музикознавчих джерел. У цьому контексті вирізнимо дисертаційні дослідження українських музикознавців: Алли Калашникової, що аналізує українську модерністську фортепіанну мініатюристику першої третини XX ст. забутих/замовчуваних композиторів С. Борткевича, В. Задерацького, Б. Кудрика, М. Рославця, Ф. Якименка, Б. Яновського, акцентуючи на пізньоромантичній стилістиці творів С. Борткевича (2020); Євгена Левкулича про фортепіанну спадщину С. Борткевича в актуальному просторі виконавського мистецтва XX – початку XXI століть (2021); Ольги Чередниченко про класико-романтичну традицію у фортепіанній творчості С. Борткевича (2008); Темура Якубова, що аналізує джерелознавчий і жанровостильовий аспекти скрипкової творчості композитора (2021) та ін.

Постать мистця крізь призму її «відкриття» показана у біографістиці Миколи Сукача (2018), діяльність композитора і піаніста згадується у контексті життя української діаспори в монографії Ганни Карась (2012), у віхах історії фортепіанного мистецтва – у праці Наталії Кашкадамової (2017), творчість мистця у контексті історико-культурної епохи першої половини XX століття – у публікаціях Катерини Лєбєдєвої (2005) та ін.

Із зарубіжних джерел вирізнимо дисертацію Джеремії Джонсона про стилістичні і композиційні впливи в музиці Сергія Борткевича як «відлуння минулого» (2016), працю Воутера Калкмана і Клааса Трапмана (2015), присвячену віднайденим фортепіанним творам композитора, матеріали з особистого сайту мистця (Bortkiewicz, 2023) та ін.

Мета статті – виявити семантико-стилістичні риси «східного» типу мислення у сюїті «Кримські ескізи» Сергія Борткевича та показати вказаний твір серед інших взірців втілення орієнталізму в українській фортепіанній музиці.

Завдання дослідження полягають у наступному:

– окреслити сутність феномену «культурної зустрічі» Заходу і Сходу;

– розглянути загальну тематичну панораму музики Сергія Борткевича, вирізнити твори, в яких проявляються риси орієнталізму;

– проаналізувати фортепіанну сюїту «Кримські ескізи» ор. 8 крізь призму виявлення рис орієнталізму;

– показати сюїту Сергія Борткевича серед інших взірців втілення орієнталізму в українській фортепіанній музиці.

Виклад основного матеріалу. Феномен «культурної зустрічі» Заходу і Сходу як оксиденту та орієнту характеризується потенційною множинністю її результатів – від максимальної взаємодії у процесі діалогу між «Я» та «Іншим» до полілогічного несприйняття «Чужого». Якість такого результату, на думку автора концепції літературознавчої імагології Дмитра Наливайка, котра стала однією з основоположних для представленого дослідження, залежить від початкової установки реципієнта – автора, який інкорпорується в «Іншого/Чужого», привносячи в його портрет власну суб'єктивність, свою ідеологію й ангажованість (2005: 95). Саме таким шляхом відбувалося більшість «зустрічей» зі світоглядним, образним, жанровим і стилістичним параметрами східних культур, перевтіленими в європейській музиці.

У творчості українського мистця українсько-польського походження Сергія Борткевича тематика орієнталізму відіграє вагому роль. Серед програмних творів у цьому контексті згадаємо «Песні Гафіза» на вірші Ганса Бетге для голосу і фортепіано або органу ор. 43 (1931), в яких композитор занурює в атмосферу перської літератури середини XIV століття, часів династії Інджуїдів. Як відомо, Гафіз Ширазький (Шамседдін Могаммед) залишив низку творів у специфічних жанрових і формотворчих варіантах – це газелі, касид-панегірики, рубаї, мохаммеси, маснаві та ін., що увійшли до великого зібрання під назвою «Диван». «Книга виночерпія», «Книга співця» та інші твори Газіфа представляють людину із власними пристрастями та боротьбою, захопленням природою і коханням, прагненням краси і тонкощами східного світобачення, ідеями суфізму. Наприклад, рядки Гафіза у перекладі Агатангела Кримського: «Рожа на грудях... Вино у руці... / Збоку – голубка кохана... / Супроти себе – рабом я назву / Світодержавця-султана…» (Шокало, 2005: 145).

Щодо інструментальної музики, то захоплення Сходом і змалювання «знакових» орієнтальних образів стало основою балету «Тисяча і одна ніч», що складається із шістнадцяти номерів, сповнених красою мелодики і колористики. Як вказує дослідник життєтворчості С. Борткевича Микола Сукач, «партитура балету досі не видана, вона є в Річарда Шауера в Лондоні, який оголосив про успадкування прав видавництва Ратера. В Україні музика балету звучала в Чернігові, Києві та Одесі у виконанні чернігівського оркестру «Філармонія» та Національного Одеського філармонійного оркестру» (2018: 74). Композитором було створено оркестрову балетну сюїту та її фортепіанну версію op. 37.

Специфічна колористика з'являється у симфоніях, орієнтальна стилістика присутня у фортепіанній сюїті «Шість ліричних думок» op. 11, Першому концерті для фортепіано з оркестром B-dur op. 16, споглядальний тип мислення панує у Медитації для скрипки і фортепіано op. 63/3, іберійські мотиви та східна екзотика змальовані у творі «Іспанія» для скрипки і фортепіано op. 63/64, певні риси орієнталізму присутні у низці інших творів.

У даному дослідженні звернемося до фортепіанної сюїти «Esquisses de Crimée» pour piano / «Кримські ескізи» для фортепіано op. 8, яка написана, за різними даними, у період 1906–1908 років та присвячена Julie Kharine. Опус належить до раннього (першого) берлінського (1904–1914) періоду творчості мистця.

У першій п'єсі «Les rochers d`Outche» / «Скелі Уч-Кош», Andante, змальовано таємничу природу ущелини Уч-Кош, що знаходиться неподалік Ялти у Криму. Певна калейдоскопічність формотворення, втіленого у розділах Andante, Maestoso, Grandioso, Sempre pomposo, проникнутих наскрізним розвитком тематизму, зумовлена показом розмаїтого ландшафту – скель, гірської ріки з водоспадами, соснового лісу. Так, наприклад, у першому розділі початкового Andante звучання теми в акордовому викладі у низькому регістрі, «темній» колористиці b-moll з пониженими другим і шостим ступенями, на *pp* викликає асоціації до таємничої темноти ущелини, оточеної горами Кемаль-Егерек, Авінда і Демір-Капу. Поступове підняття регістру, розширення діапазону та збільшення гучнісної динаміки пов'язане зі зміною образів природи Криму.

У подальшому експонується та надається до розвитку виразна, лістівського плану мелодія в Des-dur із початковим висхідним секстовим стрибком від п'ятого до повторюваного третього ступеня (тематична аналогія з ноктюрном «Мрії кохання») та мелодичними ходами навколо нього. Відчуття східної млості додають виразні альтерації, які все більше проникають у мелодичну лінію та фактурні фігурації. У процесі розвитку тема набуває лірико-патетичного характеру в D-dur – Des-dur у розділі Maestoso, її окремі мотиви продовжують звучати, як післямова, у заключному Sempre pomposo.

У цілому, твір сповнений колоритних, часто медіантових, гармонічних співставлень у мажоро-мінорі, а також тональних співставлень – як, наприклад, модуляція з бемольної у дієзну сферу через енгармонічну заміну в мелодії «des» – «cis» та ін.

Друга п'єса сюїти – «Caprices de la mer» / «Морський каприс», Allegro, котра вирізняється витонченістю мелодизму, арабескової фактури та свіжим колоритом гармонічних співставлень. Основу мелодії складає семизвучна фраза, що розвивається восьмими тривалостями у розмірі 6/8 після початкової восьмої паузи, кружляючи і поступово спускаючись донизу, і завершується на наступній сильній долі витриманим звуком і його півтоновим низхідним розв'язанням («g^1–a^1–e^1–g^1–c^1–e^1–dis^1»), після чого звучить два мотиви, що ніби заокруглюють рух цієї фрази («h–d^1–cis^1», «a–c^1»). Ця фраза постійно повторюється на різній висоті і зі щоразу іншим колоритним гармонічним завершенням – після початкового одноголосного звучання мелодики в межах C-dur і переходу в e-moll з'являється гармонічна послідовність II^4_3 – V_7, яка секвенційним чином транспонується у d-moll, а після цього її перший акорд, без домінантового завершення, – в c-moll. Після п'яти проведень основної фігури у різних тонально-гармонічних висвітленнях вона надається до фактурного розвитку. Початкова арабесковість ускладнюється гармонічними фігураціями шістнадцятими тривалостями, у тому числі з особливим поділом – по 10, 16 в розмірі 6/8 та ін.

У подальшому звучання набуває нових барв, просвітлюється, композитор майстерно створює ефект гри води на сонці. Мелодична лінія теми набуває висхідного руху, часто октавно подвоюється, варіюється, і все це відбувається

на фоні постійної зміни гармонії в умовах мажоро-мінору та фігурацій фортепіанної фактури. При підході до кульмінації особливої ваги набуває фонізм двічі зменшеного, малого зменшеного та малого мінорного септакордів. У кульмінації усі голоси фактури переходять у високий регістр, витримані септакорди зникають, натомість засобами арабескових фігурацій зі скритим двоголоссям на основі звуків малого мінорного септакорду «d^2–f^2–a^2–c^3–d^3–f^3–a^3…» майстерно показано радісне вигравання морських хвиль, освітлених південним сонцем (vivace, brilliante).

У репризі (tempo I) основна тема звучить в C-dur на фоні фігурацій широкого дихання у супроводі, при цьому, імітуючи гру кольором морських хвиль, грають барвами тоніка і подвійна домінанта, субмедіанта одноименного мінору та акорди інших гармонічних функцій мажоро-мінору. Октавно подвоєна, видозмінена тема знову здобуває мелодичні вершини, радісно грає колористичними барвами (crescendo, scherzando), співаючи гімн південному морю.

Наступні складові сюїти об'єднані назвою «Les Promenades d`Aloupka» / «Прогулянки Алупкою», сюди входять op. 8 № 3a «Idylle orientale» та op. 8 № 3b «Chaos».

П'єса «Idylle orientale» / «Орієнтальна ідилія», Allegretto, відразу уводить в атмосферу орієнтального життя в умовах природи субтропічного середземноморського клімату. Твір розпочинається викладом першої теми – на фоні тонічного органного пункту у вигляді квінти в e-moll звучить «примхлива» мелодична лінія, що рухається від високого регістру донизу, подекуди перериваючись «грайливими» шістнадцятими паузами, зупиняючись та тій самій квінті «e–h» та акцентуючи колоритні гармонічні послідовності. Це, наприклад, підкреслена довгою треллю на звуці «c^1», із розв'язанням в «h», послідовність $DDVII^4_3$ – t, що у подальшому секвентним чином переходить у $змVII_2$ – t на тонічному органному пункті в d-moll із треллю на «cis^1», що розв'язується в «d^1», вказані трелі посилені *sfp,* та ін.

Східний колорит має і друга тема, що звучить tranquillo, dolce espressivo, у тональності d-moll на фоні домінантового органного пункту, і набуває у творі особливого розвитку, особливо у високому регістрі на фоні фігурацій широкого мазка у супроводі. Орієнтальна стилістика створюється, насамперед, засобами імітації натуральної ладовості, оскільки VII ступінь з'являється лише у каденції, тобто, типова для «західного» мислення гармонічна домінанта, із попередньою подвійною домінантою, «приховуються» до завершення теми.

Особливою, з точки зору орієнтального колориту, є каденція, в якій на фоні витриманого п'ятого ступеня в басу звучить послідовність квінтсекстакордів, що рухаються вгору хроматичним чином, і зупиняються на взятій із затриманням, через II_7 на фоні тонічного органного пункту, тоніці міново-мажору – із підвищеним терцієвим тоном.

Фінал сюїти – «Chaos / «Хаос», Allegro con Fuga. Перша частина – прелюдійного плану, має бурхливий характер (Allegro molto tempestoso). У тональності c-moll, в розмірі 12/8, sempre *ff*, сходяться і розходяться пасажі широкого дихання, з акцентованими крайніми звуками у високому і низькому регістрах, спочатку по звуках тоніки, домінанти, подвійної домінанти, згодом – із використанням неаполітанської гармонії тощо. Автор змальовує картину бурхливого моря, штурму, що несе задекларований у назві «хаос».

Тема фуги, що викладається у другій частині, складається із зерна – висхідного великосекстового стрибка від п'ятого до третього ступеня, зі staccato на першому звуці та акцентом на другому, його низхідного заповнення та послідовності різноспрямованих ходів широкими інтервалами, що окреслюють подвійну домінанту, домінанту, тоніку, знову домінанту. Тема двічі проходить в основній тональності в різних октавах, згодом у домінантовій (як відповідь), в октавному подвоєнні – у тональності II ступеня та надається до активного секвенційного та іншого розвитку широкоінтервальних ходів. У фузі вирізняється яскраво-колористичний епізод, в якому, на фоні синкопованих октав з фігураціями у низькому регістрі, активно розвивається гармонічна послідовність витриманих співзвуч – почергово тризвуків і септакордів. Поява кадансування із DD підводить до домінантового предикту до останнього проведення теми в основній тональності в октавному подвоєнні у низькому регістрі на високій звучності та на фоні патетичних акордів у високій теситурі.

У третій частині звучить реприза матеріалу прелюдії, у коді – тема фуги.

У цілому, в фіналі панує оксцидентний тип музичного мислення, натомість орієнтальність проявляється у колоритних гармонічних послідовностях, у «вслуховуванні» в окремі звучання тощо.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Фортепіанна сюїта «Кримські ескізи» Сергія Борткевича відображає традиційний для композитора романтичний світогляд, що втілюється у відповідних семантико-стилістичних рисах, у тому числі зумовлених поєднанням оксцидентного та орієнтального типів музичного мислення, останній з яких зумовлений атмосферою південного гірського і морського середовища Криму.

Композитор використовує традиційні для романтичної доби програмність, чуттєво-піднесену поетику та музичну мову, тезаурус якої перегукується із мовою Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Р. Шумана, Ф. Шопена та інших мистців. Найважливішими маркерами фортепіанного письма С. Борткевича вважаємо мелодичну співучість, фактурне розмаїття та відчуття обертоновості колоритних гармонічних структур, складної альтераційної акордики.

Прояви оксцидентного типу мислення у сюїті зумовлені її програмною семантикою, пов'язаною із південним світом природи і життя. Вони виявляються у колористичному показі таємничої ущелини з її розмаїтими ландшафтами у першому номері «Скелі Уч-Кош», витонченістю мелодизму в шатах арабескової фактури та свіжим колоритом гармонічних співставлень у другому номері «Морський каприс», «примхливістю» мелодизму та східним колоритом натуральної етнічної ладовості у п'єсі «Орієнтальна ідилія», барвах гармонічних послідовностях та фонізмом обертонових звучань у фіналі «Хаос».

Фортепіанна сюїта «Кримські ескізи» стала однією із перлин творчості Сергія Борткевича та української та, у цілому, європейської фортепіанної музики XX століття. Орієнталізм як сецесійність у вітчизняній культурі проявився також у мініатюрах В. (П.) Задерацького, В. Барвінського, С. Людкевича, Б. Фільц, О. Козаренка та ін., рефлексивний і медитативний типи мислення – у творчості Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, А. Караманова, К. Цепколенко, М. Шведа та ін.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Азарова Ю. Діалог традицій Сходу та Заходу в музиці постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі.* Київ, 2018. № 3. С. 7–31.

2. Гантінґтон С. П. Протистояння цивілізацій та зміна світового порядку / Пер. з англ. Н. Климчук. Львів : Кальварія, 2006. 474 с.

3. Калашникова А. Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини XX ст. : дис. … канд. мистецтв. (доктора філософії) : 17.00.03. Харків, Суми, 2020. 225 с.

4. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

5. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України : історичні нариси. Львів : Кінпатрі ЛТД, 2017. 611 с.

6. Левкулич Є. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва XX – початку XXI століття : дис. … канд. мистецтв. : 26.00.01. Київ, 2021. 367 с. URL : levkulych-dysertatsiya.pdf (knmau.com.ua) (23.07.2023).

7. Лєбєдєва К. Творчість Сергія Борткевича в контексті історикокультурної епохи першої половини XX століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 43, кн. 2 : Українська та світова музична культура: сучасний погляд. Київ, 2005. С. 35–41.

8. Наливайко Д. Літературознавча імагологія: предмет і стратегії. *Літературна компаративістика*. Київ, 2005. Вип. 1. С. 27–45.

9. Пупурс І. Схід у дзеркалі романтизму (імагологічна парадигма романтичного орієнталізму: на матеріалі західно- й східноєвропейських літератур кінця XVIII – XIX ст.) : монографія. Суми : Університетська книга, 2017. 407 с. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Pupurs_Iryna/Skhid_u_dzerkali_romantyzmu_imaholohichna_paradyhma_romantychnoho_oriientalizmu_na_materiali_zakhidn.pdf? (22.07.2023).

10. Сукач М. Сергій Борткевич: партитура життя : худож.-док. мозаїка. Чернігів : Десна Поліграф, 2018. 136 с. URL: https://cg.gov.ua/web_docs/1/2016/12/docs/Serhii_Bortkevych-Sukach.pdf (04.07.2023).

11. Чередниченко О. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції : дис. … канд. мистецтв. : 17.00.03. Харків, 2008. 367 с.

12. Чжу Чанлей. *Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці*: автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.

13. Шокало О. Агатангел Кримський – дослідник і перекладач Гафіза Ширазького (освоєння феномену суфізму на українському ґрунті). *Східний світ.* Київ, 2005. № 1. С. 142–151. URL: http://history.org.ua/JournALL/orient-world/orientworld_2005_1/13.pdf (15.06.2023).

14. Якубов Т. Сергій Борткевич та його скрипкова творчість: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти : дис. … доктора філософії : 025. Київ, 2021. 430 с.

15. Bellman J. The Exotic in Western Music. Boston : Northeastern University Press, 1998. 370 p.

16. Bortkiewicz : site. URL: https://bortkiewicz.com/ (14.06.2023).

17. Clarke J. J. Oriental Enlightenment: The Encounter between Asian and estern Thought. London : Routledge, 1997. 273 p.

18. Johnson J. A. Echoes of the past: stylistic and compositional influences in the music of Sergei Bortkiewicz : Doctoral Document … Doctor of Musical Arts. Lincoln, Nebraska, 2016. 103 p.

19. Kalkman W., Trapman K. Sergej Bortkiewicz – De teruggevonden pianowerken. *Piano Bulletin. Magazin*. 2015. No. 3. Pp. 21–35.

20. Neumann I. B. Uses of the Other: «The East» in European Identity Formation. Series : Borderlines. Vol. 9. NED – New edition, University of Minnesota Press, 1999. 304 p. URL: https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv1zn (15.06.2023).

21. Rowland B. Art in East and West. An Introduction through Comparisons. Harvard University Press, 2014. 160 p.

22. Said E. W. Orientalism. New York : Pantheon Books, 1978. XI. 368 p.

REFERENCES:

1. Azarova, Yu. (2018). Dialoh tradytsii Skhodu ta Zakhodu v muzytsi postmodernizmu. Studii mystetstvoznavchi *[Art studies studios]*. 3, 7–31 [in Ukrainian].

2. Hantington, S. P. (2006). Protystoiannia tsyvilizatsii ta zmina svitovoho poriadku *[Clash of Civilizations and Change in the World Order]*. Lviv: Kalvariia [in Ukrainian].

3. Kalashnykova, A. (2020). Stylovi parametry formuvannia ukrainskoi fortepiannoi muzyky malykh form pershoi tretyny 20 st. *[Stylistic parameters of the formation of Ukrainian piano music of small forms of the first third of the 20th century]*. Abstract for Doct. Sc., 17.00.03. Kharkiv, Sumy [in Ukrainian].

4. Karas, H. (2012). Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori 20 stolittia *[Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time-space of the 20th century]*. Ivano-Frankivsk: Tipovit [in Ukrainian].

5. Kashkadamova, N. (2017). Fortep'yanno-vykonavske mystetstvo Ukrainy : istorychni narysy *[Piano-performing art of Ukraine: historical essays]*. Lviv: Kinpatri LTD [in Ukrainian].

6. Levkulych, Ye. (2021). Fortepianna spadshchyna Serhiia Bortkevycha u aktualnomu prostori vykonavskoho mystetstva 20 – pochatku 21 stolittia *[Serhiy Bortkevych's piano legacy in the current space of performing arts of the 20th – beginning of the 21st century]*. Abstract for Doct. Sc., 26.00.01. Kyiv. URL: levkulych-dysertatsiya.pdf (knmau.com.ua) (23.07.2023) [in Ukrainian].

7. Liebiedieva, K. (2005). Tvorchist Serhiia Bortkevycha v konteksti istorykokulturnoi epokhy pershoi polovyny 20 stolittia. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho *[Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]*. Vyp. 43, kn. 2: Ukrainska ta svitova muzychna kultura: suchasnyi pohliad *[Ukrainian and world musical culture: a modern view]*. Kyiv. 35–41 [in Ukrainian].

8. Nalyvaiko, D. (2005). Literaturoznavcha imaholohiia: predmet i stratehii. Literaturna komparatyvistyka *[Literary imagology: subject and strategies. Literary comparative studies]*. Kyiv. 1, 27–45 [in Ukrainian].

9. Pupurs, I. (2017). Skhid u dzerkali romantyzmu (imaholohichna paradyhma romantychnoho oriientalizmu: na materiali zakhidno- y skhidnoievropeiskykh literatur kintsia 18–19 st.) *[Orient in the mirror of romanticism (imagological paradigm of romantic orientalism: on the material of Western and Eastern European literature of the late 18th – 19th centuries)]*. Sumy: Universytetska knyha. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Pupurs_Iryna/Skhid_u_dzerkali_romantyzmu_imaholohichna_paradyhma_romantychnoho_oriientalizmu_na_materiali_zakhidn.pdf? (22.07.2023) [in Ukrainian].

10. Sukach, M. (2018). Serhii Bortkevych: partytura zhyttia : khudozh.-dok. Mozaika *[Serhii Bortkevych: score of life: art.-doc. mosaics]*. Chernihiv: Desna Polihraf. URL: https://cg.gov.ua/web_docs/1/2016/12/docs/Serhii_Bortkevych-Sukach.pdf (04.07.2023). [in Ukrainian].

11. Cherednychenko, O. (2008). Fortepianna tvorchist S. Bortkevycha v svitli klasyko-romantychnoi tradytsii *[The piano work by S. Bortkevych in the light of the classical-romantic tradition]*. Abstract for Doct. Sc., 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].

12. Chzhu, Chanlei. (2008). Konverhentsiia skhidnoi ta zakhidnoi khudozhnoi tradytsii v kompozytorskii praktytsi *[Convergence of Eastern and Western artistic traditions in composer practice]*. Thesis abstract for Doct. Sc., 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].

13. Shokalo, O. (2005). Ahatanhel Krymskyi – doslidnyk i perekladach Hafiza Shyrazkoho (osvoiennia fenomenu sufizmu na ukrainskomu grunti). *Skhidnyi svit [Eastern world]*. Kyiv. 1, 142–151. URL: http://history.org.ua/JournALL/orientworld/orientworld_2005_1/13.pdf (15.06.2023). [in Ukrainian].

14. Yakubov, T. (2021). Serhii Bortkevych ta yoho skrypkova tvorchist: dzhereloznavchyi i zhanrovo-stylovyi aspekty *[Serhii Bortkevych and his violin work: source studies and genre-stylistic aspects]*. Abstract for Doct. Sc., 025. Kyiv [in Ukrainian].

15. Bellman, J. (1998). The Exotic in Western Music. Boston: Northeastern University Press [in English].

16. Bortkiewicz: site (2023). URL: https://bortkiewicz.com/ (14.06.2023) [in English].

17. Clarke, J. J. (1997). Oriental Enlightenment: The Encounter between Asian and estern Thought. London: Routledge [in English].

18. Johnson, J. A. (2016). Echoes of the past: stylistic and compositional influences in the music of Sergei Bortkiewicz: Doctoral Document … Doctor of Musical Arts. Lincoln, Nebraska [in English].

19. Kalkman, W., Trapman, K. (2015). Sergej Bortkiewicz – De teruggevonden pianowerken. Piano Bulletin. Magazin. 3, 21–35 [In Nederlands].

20. Neumann, I. B. (1999). Uses of the Other: «The East» in European Identity Formation. Series: Borderlines. 9. NED – New edition, University of Minnesota Press. URL : https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv1zn (15.06.2023) [in English].

21. Rowland B. (2014). Art in East and West. An Introduction through Comparisons. Harvard University Press [in English].

22. Said E. W. (1978). Orientalism. New York: Pantheon Books. XI [in English].

УДК 7.011.021.32.047:78(510)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-4

Яньсуй ВАН
аспірант, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна, 40002
ORCID: *0000-0002-2631-4310*

Бібліографічний опис статті: Ван, Я. (2023). Естетичні засади пейзажності у китайському музичному мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 26–32, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-4

ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПЕЙЗАЖНОСТІ У КИТАЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

В статті досліджено шляхи формування пейзажної образності в музичному мистецтві Китаю. Простежено витоки пейзажності у національному живопису та поезії.

***Мета роботи** – виявити естетичні засади формування пейзажної образності в музичному мистецтві Китаю.*

***Методологія** дослідження є комплексною, зокрема використано методи: компаративного аналізу, що дозволяє виявити особливості становлення пейзажного мислення у різних видах китайського мистецтва; філософсько-естетичний, застосований при розгляді певних естетичних концепцій і філософських суджень; історико-культурологічний – обумовлює виявлення ґенези та еволюції окремих культурних явищ; аналізу та синтезу – спрямований на узагальнення отриманих результатів, формування обґрунтованих і логічних висновків.*

***Наукова новизна** статті полягає у виявленні естетичного підґрунтя пейзажного мислення китайців, що виявляється у всіх видах художньої творчості.*

В роботі наголошено, що розвиток китайського музичного мистецтва пов'язаний з естетичними концепціями та колом художніх образів, сформованим національними традиціями і ментальністю. Зображення природи є одним з основних мотивів китайського мистецтва. Творчий процес художника – це інтеграція в природу, злиття зі світом і відтворення цієї краси у творах мистецтва. Загальним естетичним принципом є «пейзажність», яка має глибокий філософський смисл, пов'язаний із трьома основними світоглядними доктринами. Пейзажність мислення характерна всім видам художньої творчості Піднебесної: живопису, поезії та музиці. Вона виявляється у спільній образній символіці; особливому емоційному навантаженні, що спрямоване на естетику почуття; імпресіоністичному письмі, що огортає предмети у серпанок півтонів та багатозначність невимовного.

Основу китайської пейзажності становлять образи неба, гір, води, птахів, тварин й рослин. Мова цих природних символів зчаста віддзеркалює стан людської душі, оскільки абсолютне єднання з оточуючим світом, який в національній естетиці є найвищим ідеалом, становить підґрунтя ментального мислення жителів Піднебесної.

*У **висновках** резюмовано, що пейзажна естетика у повній мірі втілена у китайському музичному мистецтві, образна палітра і система художніх засобів якого спрямована на відтворення чуттєвого сприйняття дійсності.*

Вивчення китайського музичного мистецтва є перспективним. Дослідження музичної творчості Піднебесної дозволяє поринути в унікальний світ східних культур, виявити духовні орієнтири, що обумовили систему образів і жанрів національного мистецтва.

***Ключові слова:** пейзаж, природа, живопис, поезія, музика, естетична концепція, художній образ.*

Yansui WANG
Postgraduate, Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University, 87 Romenska street, Sumy, Ukraine, 40002
ORCID: *0000-0002-2631-4310*

To cite this article: Wang, Y. (2023). Estetychni zasady peizazhnosti u kytaiskomu muzychnomu mystetstvi [Aesthetic basis of landscapeness in chinese music art]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 26–32, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-4

AESTHETIC BASIS OF LANDSCAPENESS IN CHINESE MUSIC ART

The article deals with ways of landscape figurativeness formation in music art of China. Origination of landscapeness in national painting and poetry is retraced.

***The objective** of the study is to find aesthetic basis of landscape figurativeness formation in music art of China.*

***Methodology** of the study is complex, in particular, such methods are used: comparative analysis, which helps to find peculiarities of landscape thinking formation in different kinds of Chinese art; philosophical aesthetical one, applied*

while investigation of certain aesthetic concepts and philosophic judgements; historical culturological one – helps to find genesis and evolution of definite cultural phenomena; analysis and synthesis – aimed to generalise obtained results, to form grounded and logical conclusions.

***Scientific novelty** of the article consists in revealing aesthetic basis of landscape thinking of the Chinese, which is observed in all kinds of artistry.*

It is emphasized in the article, that development of Chinese music art is connected with aesthetic concepts and a circle of images, formed by national traditions and mentality. Nature is one of the most popular motifs in Chinese art. Artist`s process of creation is integration with nature, confluence with the world and representation of this beauty in works of art. General aesthetic principle is «landscapeness», which has profound philosophical sense, connected with three basic world-viewing doctrines. Landscapeness of thinking is characteristic to all kinds of artistry of the Celestial Empire: painting, poetry and music. It can be seen in common figurative symbolism; special emotionality directed to aesthetics of feelings; impressionistic writing, which unites objects into a veil of half-tints and ambiguity of unsaid.

The images of the sky, mountains, water, birds, animals and plants make up a basis of Chinese landscapeness. The language of these natural symbols often reflects the state of human soul, as absolute connection with surrounding world, which is the utmost ideal in the national aesthetics, is a basis of mentality of the Celestial Empire inhabitants.

*In **conclusion** it is summarized, that landscape aesthetics is highly implemented in Chinese music art, figurative palette and system of artistic devices of which are aimed to represent sensible perception of reality.*

Chinese music art investigation is prospective. Investigation of the music of the Celestial Empire makes one plunge into unique world of eastern cultures, find spiritual guidelines, which formed the system of images and genres of national art.

***Key words:** landscape, nature, painting, poetry, music, aesthetic concept, image.*

Актуальність проблеми. Міжкультурний діалог в умовах глобальної комунікації дозволяє поринути в унікальний світ східних культур. Без усвідомлення національних філософських й естетичних концепцій смислові координати творів музичного мистецтва часто є неосяжними. Розуміння ментального світосприйняття дозволяє виявити духовні орієнтири, що обумовили систему образів і жанрів національного мистецтва.

Китайська музика сьогодні впевнено входить в репертуар українських виконавців і викликає значний інтерес дослідників. Різні аспекти її специфіки висвітлено в музикознавчих наукових розвідках, проте залишаються ще певні незаповнені лакуни, зокрема формування пейзажної образності у китайській музичній творчості, її витоки й естетичне підґрунтя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музичне мистецтво Китаю активно досліджується в українському музикознавстві. Переважно дисертаційні дослідження й наукові розвідки власної культури здійснюють молоді китайські вчені, що набувають наукового досвіду в Україні. Зокрема образ рідного краю у творах китайських композиторів висвітлено в роботах Цинь Тянь і Лю І (Tsyn, 2012; Liu, 2017), особливості вокальної й оперної музики досліджено Лянь Ю, Ту Дуня, Цао Хе (Lian, 2009; Tu, 2010; Tsao, 2019), фортепіанна музика китайських авторів стала предметом аналізу Хуан Чжулін, Чень Жуаньсюань, Лу Цзє (Khuan, 2009; Chen, 2014; Lu, 2017), проблематика міжкультурного діалогу знайшла розгляд у наукових студіях Бай Е, Лянь Юнь (Bai, 2014; Lian, 2008) тощо.

Мета роботи – виявити естетичні засади формування пейзажної образності в музичному мистецтві Китаю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розвиток китайського музичного мистецтва тісно пов’язаний з естетичними концепціями і колом художніх образів, сформованими національними традиціями і ментальністю. Китайська естетика у складній системі символів відобразила тонкощі східного сприйняття гармонії і краси (мей–美), що сягають нескінченного і всепроникного Великого Дао, конфуціанського вчення про всесвітню гармонію, духовного буддиського світосприйняття. Як універсальний культурний код нації, гармонія і краса становлять єдність множинних естетичних факторів серед яких культ природи (自然 – цзижань) є основоположним і пов’язаний він, насамперед, з зачаруванням пейзажем, прекрасним, як прояв невимовного Дао.

Зображення природи є одним з основних мотивів китайського мистецтва. На відміну від європейської традиції, де людина трактується як божественний, центральний елемент світобудови, китайська традиційна естетика спрямована на красу образів, почуттів і відчуттів. Загальним естетичним принципом, характерним для всіх видів мистецтва Китаю, є «пейзажність», яка має глибокий філософський смисл, пов’язаний із трьома основними світоглядними

доктринами. Пейзажність сприйняття та самовираження виступає як гармонізуюче начало внутрішнього світу людини і його відносин з навколишнім світом.

Значення основного жанру пейзаж набув в образотворчому мистецтві. Творчий процес художника – це інтеграція в природу, злиття зі світом і відтворення цієї краси у творах мистецтва. Як зазначає Фанг Сяо, у процесі творчості митці «інтегрують природу у свій душевний стан, аби творити» (Fang, 2018, p. 125). Щоб виконати катарсичну функцію пейзаж має народитися у глибині духу художника, оскільки саме дух спроможний перетворити велике явище природи на маленьке, але живе зображення, здатне знайти шлях до душі іншої людини.

У китайських творах пейзажного живопису лінійна перспектива замінена так званою розсіяною перспективою, де відсутня єдина точка сходження. Поліцентрична перспектива дозволяє досягнути враження широкого необмеженого простору, частиною якого почувається глядач. Втрачаючи власне суб'єктивне «я», він ніби єднається з зображенням, що є особливістю китайського живопису.

З погляду європейської естетики китайські пейзажі здаються дещо порожніми, в них багато «білого», незаповненого простору. Проте енергія порожнечі (простору) є традиційним прийомом китайських пейзажистів. Якщо вдивитися в картини, це зовсім не порожні плями, а дух (神 – шень) і творча енергія Дао (道) заповнюють простір. Увага художника сконцентрована не на зовнішніх формах, а на сакральній «непереповнюваній порожнечі», яка для китайського мистецтва становить неявний абсолют, невисловлене інобуття сутності Дао. Аркуш чистого паперу для пейзажиста, як тиша, що передує творчому процесу музиканта. Це Всесвіт до поділу першостихій Інь і Ян, позачасовий стан.

Китайські художники, на відміну від європейців, які працюють на пленері, створюють узагальнений образ природи у своїй майстерні, відтворюючи власні відчуття природи. Проте це не є особистим самовираженням, а втілює єднання творця з макрокосмом природи, підпорядкованої вічним законам Дао, символи якого відтворює мистецтво. Саме в цьому здійснюється ідея про єдність неба і людини, природи і всесвіту. «Символічне поєднання істинного і внутрішнього – це особлива мета східного мистецтва, – зауважує Т. Сергієнко (Serhiienko, 2022, p. 133).

Символізм є визначальною рисою китайського пейзажного мислення. Породжений даоським культом природи, він становить феномен національного мистецтва. Бажання призупинити й узагальнити у символічній формі тривалий досвід осягнення внутрішньої суті речей, зумовило принципи побудови творів мистецтва, що в образній формі репрезентують мініатюрні моделі всесвіту. Вишукане мереживо китайського символізму, де значення химерні, а образи перетікають один в інший, відтворює невловиму прекрасну мить, у символічних образах розповідає про світ.

Специфіка пейзажного символізму омислена в працях багатьох вчених. Здебільшого відзначається унікальність символічної мови пейзажного живопису, поезії й музики, наголошується на прагненні китайських митців відтворити усі відтінки краси в образах природи. Оскільки людина невіддільна від природи, то мова природних символів часто віддзеркалює стан душі – тугу, переживання радість, розлуку, надії тощо. Водночас зображення самої людини здійснюється без будь-якої деталізації, оскільки вона є частиною природи і має створюватися враження цього невловимого єднання.

Основу китайської пейзажності становлять образи неба, гір, води, птахів, тварин й рослин. Варто зазначити, що етимологія слова «пейзаж» (景觀) походить від «гори-води» і втілена у особливому жанрі живопису з ідентичною назвою. Гори – це нерухомі опорні стовпи світобудови, що репрезентують на землі вічне. Для китайців гори споконвічно вважалися притулком духу, символом спокою душі. Вода є першим з п'яти першоелементів буття, уособленням невиразного. Як природна речовина, жива істота, вона знаходиться в нескінченному русі, що у даоській традиції є втіленням космічного потоку-дао, його невичерпної життєвої енергії. Через образи гір і води розкривається сутність таких базових для китайської філософії понять, як Інь (вода – символ людини зануреної у мирські радощі) і Ян (гори – символ людини духовної, символ вічності).

Кожна нація вибудовує певні відносини з представниками фауни, наділяючи їх образи певним конотативним смислом. Осягаючи витоки китайської ментальності, Лю Гуанч-

жуня зазначає, що символіка тваринного світу залежать від культурних факторів, таких як моральні установки, ціннісні орієнтації, естетичні переваги тощо (Guangzhun, Suhua, 1999). Образи різних звірів і птахів знайшли відтворення в китайському пейзажному живописі, привносячи різноманіття смислів і настроїв у барвну палітру живописного полотна.

З рослинних символів у китайському живописі перше місце посідає дерево. Самотнє, що стоїть на вершині або на краю скелі, на березі водойми, воно насамперед символізує світове дерево – дерево життя та безсмертя і вважається чоловічим символом. Квіти переважно символізують жіноче начало: красу, граціозність, ніжність, відданість тощо.

Пейзаж здатен духовно наповнювати людину і в цьому аспекті значну роль відіграє небесна символіка. «Небо» (天空)[1] – одна з основних категорій китайської філософії. Вона пов'язана як з божественним началом, природними силами, так і включається до світоглядної тріади Небо – Земля – Людина. Саме тому образи Неба і Землі посіли значне місце в китайському мистецтві як початок всього сущого, дві частини сакралізованої світобудови, Інь і Ян, прабатьки всіх істот.

В традиційній естетиці концепт «Небо» пов'язаний з гармонією відносин між людиною і природою, символізує державу, суспільство і світ. Звідси виник і сам термін «Піднебесна» (天下 – тянься), що став другою назвою країни. Усі свої думки і надії давні китайці звертали до Неба (верховного володаря), від якого залежали всі природні явища, а також вони самі.

Вплив Неба на мистецтво відтворено у трактаті «Сі ци чжуань» (辭傳), де зокрема наголошено: «Небо посилає знаки, досконалий мудрець бере їх за зразок» (Shaughnessy, 2013, p. 205). Це ключове положення стало формотворчим началом китайської культури загалом і живопису зокрема. Осягнувши велич і красу Неба митець засобами традиційного живопису втілює його образ на аркуші паперу, або шовковому полотні. Правильно обраний час для дії, має бути узгодженим з певним станом Неба, оскільки в цьому випадку небо підтримує. Звідси формула гармонійної творчої діяльності – усьому свій час.

Особливістю китайського пейзажу є імпресіоністичне відчуття дійсності. Зокрема О. Шпенглер у «Присмерку Європи» зазначав, що китайська культура в деяких своїх проявах (скажімо, в імпресіоністичності живопису) наближена до європейської, хоча є абсолютно особливим за духом явищем. «Ніжне китайське відчуття простору та часу» чуже європейському прагненню підкорити собі простір і час. У творах китайського живопису центр сили знаходиться не на горизонті, але посередині: це означає, що китайська душа мандрує, блукає у просторі, не прямуючи за обрій (Spengler, 1998, p. 433).

Пейзажне мислення притаманне й поетичним текстам китайських авторів. Вельми поширене в китайській поезії оспівування тварин, дерев і квітів має своє коріння в «Ши-цзін» (詩經) – «Книзі пісень» або «Книзі поезій», яка є найдавнішою поетичною антологією, пам'яткою літературного мистецтва XI–VI ст. до н. е. Пейзажне світочуття китайців виявляється в тому, що кожна з рослин, тварин або птахів мають у віршах емоційне навантаження, створюючи особливу естетику почуття. Такий перехід від конкретних образів природи до ліричного переживання набув значення головного принципу китайської поезії на тисячоліття. Еволюціонуючи він перетворився на особливий поетичний символізм, де за кожним проявом природи постало певне почуття, думка, тема. Ця естетика почуття, надзвичайно витонченого переживання й сьогодні становить підґрунтя китайської поезії, яка базується на постулаті, що в природі є все, що може переживати людина, а через гармонію природи, непорушність її ритмів і законів гармонізується і саме переживання.

Аналогічно пейзажному живопису, у пейзажній ліриці китайських майстрів простір, час і природа взаємопов'язані через імпресіоністичне відчуття дійсності. Признаками поетичного імпресіонізму є акцентування на відчуттях, окремих розрізнених переживаннях без розмірковувань і логічних зв'язків, смисл передають лише емоції і настрої. Варто зазначити, що за естетичними критеріями, чуттєвим сприйняттям дійсності, імпресіоністичний напрям наближений до китайської ментальності, оскільки алегорія, символ, поетично-образна перцепція здавна увійшли до духовного тезаурусу Піднебесної. Китайська поезія

[1] Ієрогліф Небо складається з двох елементів: одиниця і великий, тобто Небо Велике Єдине.

огорнута легкими півтонами, багатозначністю. Пройнята ідеями конфуціанства і даосизму, вона поєднує розум і відчуженість, прагне проникнути в реальність і передати з усією витонченістю невловиму трепетливість звуків, чому сприяє музикальність «багатотональної» китайської мови. Не випадково, що китайська поезія невіддільна від музики.

Естетичні засади пейзажного мислення, що сформувались і закріпились в китайському живописі й поетичному слові позначились і на музичному мистецтві. Космологічна теорія (розуміння музики та музичної гармонії як космічного закону), викладена в книзі «Люйши чуньцю», проголошувала музику гармонією всесвіту, яка народжується і розвивається разом з природою. Гармонійне єднання з природою забезпечувало спокій духу, для досягнення якого використовували глибоку й красиву музику. Лао-цзи стверджував, що музика є умовою існування гармонії природи і людини, її сутність полягає в тому, щоб повернутися до природи, справжньої первісної гармонії. Відповідно музика має бути пов'язана з уявленнями про красу оточуючого світу, що корелюється з ідею даоської естетики про споглядальність і наслідування природі (Go, 1961, p. 123).

Органічна й нерозривна єдність людини з природою, обумовлювала певну самоідентифікацію з природними силами, живими істотами аж до неможливості усвідомити, що в цьому єднанні є первинним, а що вторинним. «Програмна тематика китайської музики, – зазначає Лу Цзе, – ніяк не могла оминути цього кола образів, як одного з фундаментальних для національного світогляду. Більше того, завдяки специфіці свого художнього виразу втілення образів природи в програмній <…> музиці досягало більш вагомого результату, аніж тільки словесне вираження. Адже інструментальне звучання розкривало за допомогою характерного інтонаційного компендіуму, всієї системи музично-виразових засобів той особливий стан абсолютного єднання людини з природним оточуючим світом, який вважається в національній етиці та естетиці найвищим ідеалом» (Lu, 2017, p. 65–66).

Пейзажний звукопис характерний багатьом музичним творам китайських авторів. Зокрема досліджуючи образи рідного краю в музиці Цинь Тянь зазначає, що «риси китайського пейзажного живопису з усією повнотою втілюються у національної фортепіанної музиці, де об'єктом зображення <…> стає не тільки сам пейзаж, як стан природи, що невловимо змінюється, а й переживання цього стану людиною» (Tsyn, 2012, p. 9).

Майстром китайського музичного пейзажу вважається Цзян Вэньє (江文也). Його «Чотири поеми про китайські природні пейзажі» для фортепіано сповнені поетичним відчуттям і за образним наповненням перегукуються з творами китайського живопису. В п'єсах вдало відтворено емоційний стан спілкуванням з природою. Мініатюри репрезентують музичний звукопис у всіх його багатогранних можливостях: різноманітності фактурних знахідок, фігураційній вигадливості, багатстві динамічних і тембрових градацій – всьому, що становить арсенал створення музичного пейзажу.

«Спокійне озеро, осінній місяць» Чень Пейсюня (陳培勳) – взірець пейзажної лірики. Образ води вдало відтворено звукозображальними засобами: мелодична лінія, розкладена на поспівки, ніби «перетікає» з верхнього до нижнього регістру, створюючи враження мінливої й плинної субстанції, поверхня якої відбиває велич і нескінченність Неба і загадковість місячного сяйва. Подихи хвиль передано глісандуючими арпеджіо з короткими форшлагами, що імітують звучання гаоху. Твір наче навіяний рядками поезії «Думи тихої ночі» Лі Бо (李白): «Бачу біле місячне сяйво, ніби землю огорнув іній. Підвожу голову – на ясний місяць дивлюся, похилив голову – згадую рідні краї» .

П'єса Чу Ван Хе «Відображення місяця» репрезентує імпресіоністичний музичний звукопис. Характерними рисами твору є гра звуковими барвами, регістровим колоритом, тривале перебування в одному емоційному стані, відсутність динамічних контрастів, плинність розгортання музичної думки, споглядальність та спокій музичного цілого.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Пейзажна естетика у повній мірі втілена у китайському музичному мистецтві, образна палітра і система художніх засобів якого спрямована на відтворення чуттєвого сприйняття дійсності, що становить основу національної ментальності жителів Піднебесної. Підґрунтя музичної пейзажності, як і інших видів мистецтва, становить сформована система символів,

що базується на обожненні природи, як першооснови буття; емоційній насиченості; імпресіоністичній витонченості та суб'єктивності у передачі вражень. Музична пейзажність набула значення провідного художнього принципу в багатьох творах китайських авторів.

Викладений в статті матеріал потребує подальшого розширення, зокрема дослідження пейзажності в різних жанрах і видах музичної творчості, формування пейзажної пасторальності, як особливого жанру в китайському музичному мистецтві.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства :17.00.03. Харків, 2014. 18 с.
2. Лу Цзє. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2017. 186 с.
3. Лю І. Образ рідного краю в камерно-вокальній творчості китайських композиторів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2017. Вип. 46. С. 233–246.
4. Лянь Юнь. Пекінська опера як музично-естетичний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
5. Лянь Юнь. Порівняльний аналіз пекінської та італійської опер. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2008. Вип. 21. С. 156–165.
6. Сергієнко Т. Китайська цивілізація: традиції та сучасність : *матеріали XVI міжнародної наукової конференції, 30 листопада 2022 р. Київ–Львів–Торунь* : Liha-Pres. С. 133–135.
7. Ту Дуня. Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2010. 16 с.
8. Хуан Чжулін. Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
9. Цао Хе. Вокальна спадщина Шан Деї: синтез національних та європейських традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2019. 20 с.
10. Цинь Тянь. Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2012. 18 с.
11. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм в фортепіанній музиці китайських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
12. Fang Xiao. Philosophical reflections on the technique of Chinese painting, art and Tao. Hunan Normal University, 2018. 276 p.
13. Guangzhun L. & Suhua H. Discussion on Russian and Chinese Language, Culture and Customs. Beijing, 1999. 231 p.
14. Shaughnessy Edward. The Writing of the Xici Zhuan an the Making of the Yijing. URL :https://www.biroco.com/yijing/Shaughnessy_Xicizhuan.pdf. (дата звернення: 04.07.2023).
15. Spengle O. Der Untergang des Abendlande. München :Beck, 1998. 1287 p.

REFERENCES:

1. Bai, Ye. (2014). Kytaiska fortepianna muzyka v konteksti intehratsiinykh protsesiv svitovoho muzychnoho mystetstva [Chinese piano music in the context of integration processes in world music art] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 18 [in Ukrainian].
2. Lu, Ts. (2017). Kontseptosfery kytaiskoi prohramnoi fortepiannoi muzyky XX – pochatku XXI st. [Sphere of concepts of Chinese program piano music of the XX–beginning of the XXI century] : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Lviv, 186 p. [in Ukrainian].
3. Liu, I. (2017). Obraz ridnoho kraiu v kamerno-vokalnii tvorchosti kytaiskykh kompozytoriv. [The image of native land in chamber and vocal work of Chinese composers]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 46. P. 233–246 [in Ukrainian].
4. Lian, Yu. (2009). Pekinska opera yak muzychno-estetychnyi fenomen [Beijing opera as a musical aesthetic phenomenon] : avtoref. Dys ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 18 [in Ukrainian].
5. Lian Yu. (2008). Porivnialnyi analiz pekinskoi ta italiiskoi oper [Comparative analysis of Beijing and Italian operas]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 21. P. 156–165 [in Ukrainian].
6. Serhiienko T. Kytaiska tsyvilizatsiia: tradytsii ta suchasnist [Chinese civilization: traditions and modern times] : *materialy XVI mizhnarodnoi naukovoi konferentsii, 30 lystopada 2022 r. Kyiv–Lviv–Torun* : Liha-Pres. P. 1331–35 [in Ukrainian].

7. Tu, D. (2010). Paraleli khudozhnoho rozvytku opernoho teatru Yevropy ta Kytaiu [Parallels between European and Chinese opera theatres artistic development] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Odessa, 16 [in Ukrainian].

8. Khuan, Ch. (2009). Shliakhy rozvytku dytiachoi fortepiannoi muzyky v Kytai [Ways of child`s piano music development in China] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 18 [in Ukrainian].

9. Tsao, Kh. (2019). Vokalna spadshchyna Shan Dei: syntez natsionalnykh ta yevropeiskykh tradytsii [Shang Dei's vocal heritage: a synthesis of national and European traditions] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Sumy, 20 [in Ukrainian].

10. Tsyn, T. (2012). Obraz ridnoho kraiu u fortepiannykh tvorakh kytaiskykh kompozytoriv [The image of native land in piano compositions of Chinese composers] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 18 [in Ukrainian].

11. Chen, Zh. (2014). Impresionizm v fortepiannii muzytsi kytaiskykh kompozytoriv [Impressionism in piano music of the Chinese composers] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 19 [in Ukrainian].

12. Fang, X. (2018). Philosophical reflections on the technique of Chinese painting, art and Tao. Hunan Normal University. 276 p. [in Chinese].

13. Guangzhun, L., Suhua, H. (1999). Discussion on Russian and Chinese Language, Culture and Customs. Beijing. 231 p. [in Chinese].

14. Shaughnessy, Ed. (2013). The Writing of the Xici Zhuan an the Making of the Yijing. Chicago. P. 197–220. URL :https://www.biroco.com/yijing/Shaughnessy_Xicizhuan.pdf. (дата звернення: 04.07.2023) [in English].

15. Spengle, O. (1998). Der Untergang des Abendlande. München :Beck, 1287 p. [in German].

УДК 788:378.147
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-5

Людмила ГАВРИЛЕНКО
концертмейстер кафедри духових та ударних інструментів, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, вул. Новосельского, 63, м. Одеса, Україна, 65000
***ORCID:** 0000-0002-1115-5281*

Бібліографічний опис статті: Гавриленко, Л. (2023). Темброва характеристика духових інструментів у контексті бінарної опозиції жіноче/чоловіче. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 33–39, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-5

ТЕМБРОВА ХАРАКТЕРИСТИКА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У КОНТЕКСТІ БІНАРНОЇ ОПОЗИЦІЇ ЖІНОЧЕ/ЧОЛОВІЧЕ

***Мета дослідження** полягає у виявленні особливостей семантичного наповнення застосування тембру різних духових інструментів у контексті бінарної опозиції «чоловіче/жіноче». **Методологія** роботи поєднує методи історичного та теоретичного музикознавства: компаративний, порівняльно-типологічний, образно-змістовний, описовий. **Наукова новизна.** У статті вперше в вітчизняному музикознавстві виявляються особливості тембрової характеристики духових інструментів у контексті співвідношення бінарно-опозиційних основ фундаментальних категорій фемінності та маскулинності. Також вперше прослідковується історичний розвиток вказаних явищ у зв'язку саме з тембровими показниками інструментів духової групи. **Висновки.** Стародавні культури Індії і Китаю надають достатньо чітко визначені критерії маркування жіночих і чоловічих якостей тембру, що найчастіше пов'язані з духовними та соціальними призначеннями того або іншого інструменту духової групи. Акцентування чоловічого аспекту у використанні духових інструментів в епоху Середньовіччя у зв'язку з великим значенням чоловічої соціально-історичної тематики життя: теми війни, оборони і захисту. Поступове збільшення ролі жіночого аспекту в епоху Відродження у зв'язку з провідними ідеями того часу – ідеєю гуманізму, культом Богородиці і вищих християнських жіночих якостей милосердя, ніжності, м'якості. Поступовим формуванням рівноваги жіночо/чоловічого аспектів у їх бінарній опозиції в період історії музичного мистецтва Нового часу. Перевага чоловічих та дисонансно-жіночих аспектів під час соціальних зворушень революційних та воєнних подій кінця XVIII століття (Французька революція) і, особливо, XX століття з його двома світовими війнами та численними соціальними вибухами та непокоєм. Таким чином, ми бачимо, що з часом підхід до семантичного тлумачення тембрів духових інструментів у контексті парадигми «жіноче/чоловіче» набуває еволюційного змісту – переходу від досить типової трактовки тембру того або іншого інструменту духової групи до все більш індивідуалізованих, авторських трактувань їх психологічного змісту. Також величезну роль у цьому процесі відіграє соціально-історичний контекст змістовного наповнення тембру того або іншого духового інструменту. Увагу до різнобарвності та підкреслення особливих тембрових ефектів ми бачимо в камерно-інструментальній музиці XX століття та перших десятиліть наступного століття, які дають дуже цікавий і індивідуальний тембровий спектр застосування духових інструментів у контексті ідеї бінарної дуальності опозиції жіноче/чоловіче і потребує окремого розглядання зазначеної теми.*

***Ключові слова:** ансамбль, духові інструменти, бінарна опозиція жіноче/чоловіче, тембр, камерна інструментальна музика, семантика.*

Liudmyla HAVRYLENKO
Concertmaster of the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments National A. V. Nezhdanova Academy of Music, 63 Novoselskoho street, Odessa, Ukraine, 65000
***ORCID**: 0000-0002-1115-5281*

To cite this article: Havrylenko, L. (2023). Tembrova kharakterystyka dukhovykh instrumentiv u konteksti binarnoi opozytsii zhinoche/choloviche [Timbral characteristics of wind instrumentsin the context of the binary opposition feminine/masculine]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 33–39, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-5

TIMBRAL CHARACTERISTICS OF WIND INSTRUMENTSIN THE CONTEXT OF THE BINARY OPPOSITION FEMININE/MASCULINE

The purpose of the study is to reveal the peculiarities of the semantic content of the use of the timbre of various wind instruments in the context of the binary opposition "male/female". The methodology of the work combines the methods of historical and theoretical musicology: comparative, comparative-typological, figurative-content, descriptive. Scientific novelty. In the article, for the first time in domestic musicology, the peculiarities of the timbre characteristics of wind instruments are revealed in the context of the ratio of binary-oppositional bases of the fundamental categories of femininity and masculinity. Also, for the first time, the historical development of the specified phenomena is traced in connection with the timbre indicators of the instruments of the wind group. Conclusions. The ancient cultures of India and China provide fairly clearly defined criteria for marking female and male timbre qualities, which are most often associated with the spiritual and social purposes of a particular wind instrument. Accentuation of the male aspect in the use of wind instruments in the Middle Ages in connection with the great importance of the male socio-historical themes of life: the themes of war, defense and protection. The gradual formation of the balance of female/male aspects in their binary opposition in the period of the history of musical art of the New Age. Predominance of masculine and dissonant-feminine aspects during the social upheavals of the revolutionary and war events of the late eighteenth century (French Revolution) and, especially, the twentieth century with its two world wars and numerous social explosions and unrest. Thus, we see that over time the approach to the semantic interpretation of the timbres of wind instruments in the context of the "feminine/masculine" paradigm acquires an evolutionary meaning – a transition from a rather typical interpretation of the timbre of a particular wind instrument to increasingly individualized, authorial interpretations of their psychological content. Also, a huge role in this process is played by the socio-historical context of meaningful filling of the timbre of a particular wind instrument. We can see the attention to diversity and emphasis of special timbre effects in the chamber-instrumental music of the 20th century and the first decades of the next century, which give a very interesting and individual timbre spectrum of the use of wind instruments in the context of the idea of the binary duality of the opposition female/male and requires a separate consideration of the mentioned topic.

Key words: *ensemble, wind instruments, binary opposition female/male, timbre, chamber instrumental music, semantics.*

Актуальність проблеми. Тембр, у якості матеріального втілення звуку, є одним з важливих засобів передачі художнього змісту музичного твору різних епох. Але все ще великою таємницею зостається дія тембру голосу, того або іншого інструменту на фізіологічний, психологічний стан та настрій людини, яка у якості слухача сприймає ідею та образи музичного твору. Особливо велику роль тембральна сторона композиції грає у сучасному музичному мистецтві, де виразні можливості сольного інструменту чи різноманітний тембровий спектр групи інструментів створюють особливу атмосферу и діють на людину на різних рівнях сприйняття. З глибокої давнини відомо про значні виразні якості духових інструментів, що наділялися духовною, магічною, піднесено-енергетичною та лікувальною спроможністю. В наш складний час, коли всі стрижневі основи буття переглядаються і кожна людина вибирає для себе своє особисте коло світоглядних и життєвих принципів, стає актуальним виявлення гендерних основ тембральних якостей групи духових інструментів. Мова йде про засоби функціонування у різних представників духової групи інструментів бінарної опозиції чоловіче/жіноче на рівні тембрової специфіки вказаних інструментів. Вказаний аспект вперше розглядається у вітчизняному музикознавстві, що складає актуальність нашого дослідження.

Аналіз останніх досліджень. У вітчизняних наукових працях практично відсутнє розглядання зазначеної у нашій роботі тематики. Окремі питання, наприклад, щодо розподілу духових інструментів на чоловічі і жіночі у римській традиції у статті А. Кушніра (Кушнір, 2013), ми зустрічаємо у дуже стислому варіанті тексту і без посилань на джерела інформації. Підвищення значення духових інструментів у французькій музичній культурі після революції 1789 року розглянуто у дисертаційному дослідженні О. Рудика (Рудика, 2022), в якому досить детально пояснюється соціальний зміст підвищеної уваги до тембру духових інструментів у вказані часи з характерною для нього політикою державного тероризму і безмежного цинізму.

Мета дослідження – виявлення особливостей семантичного наповнення застосування тембру різних духових інструментів у контексті бінарної опозиції «чоловіче/жіноче».

Виклад основного матеріалу дослідження. Концепція дуальності світу у вигляді бінарної опозиції, і це перш за все у контексті співвідношення чоловічого і жіночого принципів,

присутня у всіх провідних релігійних та філософських системах: Пуруша і Пракриті як фундаментальні поняття індуїзму (Дух і першоматеріальна субстанція), Ян і Інь у китайській релігійно-філософській системі (нібесного ян і земної інь, із якого породжується Всесвіт), Ор та Клі в Кабалі, Альгіз і Ір у Молодшому Футарку рун, Аніма та Анімус у теорії Юнга (Аніма у якості жіноча частина психіки чоловіка і Анімус як чоловіча частина психіки жінки) та інші.

Закладка гендерного розподілу інструментів, у тому числі, духових, відносяться свідоме тлумачення дуального жіночо-чоловічого принципу у стародавній культурі Індії та Китаю. Концепція янь/інь як антагоністичних і водночас взаємопов'язаних сил являє собою духовну основу китайської філософії і культури. Вказані аспекти в стародавніх джерелах поєднується з теорією музики поряд з іншими науками (наприклад, з політичним управлінням та музичною терапією). У даосизмі музика сприяла злиттю людини і природи, у буддизмі – пізнанню сутності світобудови. За вченням Конфуція музика являє собою мікрокосмос як відображення великого космосу, прекрасна музика сприяє істинному державному устрою, що потребує шлях до досконалості, за Конфуцієм, має три ступені – поезія, етикет і музика. При цьому саме музика допомагає людині придбати найтонші відтінки почуттів і перш за все впливає на виховання у учня високих моральних якостей, пом'якшує характер, роблячи його гармонійним.

Перші згадування про духовно-соціальний вплив музики і її складових присутні в легендах і міфах Китаю ще IV–III ст. до н. е. Характеризуючи всі протилежності світу, двійкова система ян/інь найяскравіше втілюється у протистоянні-взаємодії жіночого і чоловічого принципів буття. Відома китайська звукова система люй-люй, винахідником якої вважається міфічний правитель Хуан-ді, вказує на магічне значення 12 звуків, які знаходяться в її основі, і яка поділяється на дві частини – інь і ян. При цьому непарні звуки втілюють активні та світлі сили Неба (ян), парні – пасивні та темні сили Землі (інь). 12-ступеневий звукоряд, який складає вказану музичну систему, утворюється 12 бамбуковими трубками різної величини (Гао Цянжу, 2021, с. 17). У якості своєрідного аналогу вказаної системи можливо зазначити принцип мажору і мінору, ладів народної музики мажорного і мінорного нахилу європейської музичної культури Нового часу. Також до прояву янського принципу віднесемо підвищення ступенів, іньського принципу – зниження ступенів. З сучасних ладів янським назвемо цілотонний лад, що складається із яскравих активних збільшених тризвуків, іньським – лад «тон-півтону», на ступенях якого, в свою чергу, будуються головним чином «стиснуті», похмурі за відчуттям зменшені тризвуки.

Як відомо, класичні китайські інструменти поділяються на «8 тембрів» за матеріалами їх виготовлення. До духових інструментів, які виступають аналогом європейським дерев'яним духовим інструментам флейті та гобою, відносяться *бамбукові* інструменти: *чи* (горизонтальна бамбукова флейта, призначений для виконання священної музики, стрій заснований на системі люй-люй; завдяки співучим плавним звукам і переважанню високого регістру може бути віднесений до іньського типу духового інструменту, враховуючи переважно досить різкий звук традиційних китайських інструментів), *пайсяо* (різновид пан-флейти з 12 бамбукових стволів, м'який та ніжний тембр інструменту дозволяє віднести його до іньського типу, став основою корейського ритуального інструменту хангиль), *сяо* (вертикальна флейта, один з найдавніших китайських духових інструментів, його називають духовним медитативним інструментом пустельників, який очищає розум і дозволяє привести до пізнання Істини, також його порівнюють з димом, який може сягати світу богів; стан спокою, тиші і прозорості характерний для іньського типу енергії), *діцзи* (відомі також під назвами *ді* чи *хенд*, поперечна флейта, відзначається характерним дзвінким тембром, що дозволяє віднести його до янського типу духового інструменту), *гуань*, *суон* чи *хайді* (аналог гобою, використовується у якості ритуального інструменту на весіллях, в похоронних процесіях і характеризується гучним і пронизливим тембром, тому можемо віднести його до янського типу духового інструменту), а також *гарбузові – шен*, *юй* (духові з вільною тростиною), *шен* (близькі губній гармоніці, за китайськими віруваннями схожий на голос

пташки-Фенікс і символізує духовне відродження) (Лі Сябінь, 2011, с. 111).

Значущість флейти у китайській культурі була настільки висока, що породжує таке цікаве явище як «флейтова поезія» доби Тан (618-907), де художній образ музичного інструменту набуває символічно-духовного значення і пронизує вірші видатних поетів вказаного часу – Чжао Гу («Почув флейту»), Лі Бо («Весняної ночі в Лояні слухав флейту», «Флейти сумні звуки»), Ма Жун («Ода великій флейті «ді») та інші (більш докладно див.: Лі Ян, 2020).

Таким чином, у китайській традиційній тембровій палітрі інструментального духового мистецтва вказана бінарна опозиція розглядається нами на рівні жіночо/чоловічої трактовки тембрів: більшість різновидів флейтоподібних інструментів ми можемо віднести до жіночої (іньської) групи тембрів завдяки присутності у тембрі м'якості, ніжності, прозорості звучання (за виключенням *діцзи*), тоді як тембр китайських інструментів, наближених до європейського гобою, у зв'язку з їх яскравим, гучним, пронизливим забарвленням, віднесемо до янського типу тембру. Зазначимо, що практично всі духові інструменти виконують духовно-медитативно або обрядово-ритуальну функцію. Цікаво, що ударні інструменти у китайській традиції (насамперед, барабани) відносяться до воєнних інструментів і зазвичай супроводжували воєнні паради і походи (відомо, що навіть існували характерні ритми барабанів, які були призначені для залякування ворогів).

Відносно європейської і неєвропейської музичної традиції зазначимо, що тембральна диференціація духових інструментів у контексті бінарної опозиції жіноче/чоловіче перш за все пов'язана с соціальними аспектами застосування тих або інших інструментів, а також з авторсько-стильовими образно-виразними особливостями присутності конкретного інструменту (соло чи у ансамблі) в музичному творі. Перш за все, окреслимо факти щодо чоловічого аспекту у використанні духових інструментів свідчать воєнні оркестри, які існували з давніх періодів історії людства. Духові інструменти з глибокої давнини застосовувалися у військових оркестрах. Так. ще при давньоєгипетські армії існували особливі оркестри, які у свій склад включали воєнні труби і ударні інструменти.

Такі інструменти як валторна, труба, мідні та бронзові туба, букцина, литуус, тромбон використалися у Римській імперії у якості військових інструментів, з яких складалися великі духові оркестри. Також вказаний інструментарій був задіяний у тембровому забарвленні театралізованих видовищ, боїв гладіаторів, офіційних церемоній. Всі зазначені форми включення духових інструментів у соціальне життя, безперечно, носять підкреслено чоловічий характер їх застосування, і перш за все – характер войовничий, захисний, самоствердкжуючий (тобто відповідний тембр з характерним для нього гучним та яскравим звуком позначав сферу дії суто чоловічих форм існування). Цікаво, що всі духові інструменти розділялись у Стародавньому Римі на чоловічі і жіночі види – до першого відносяться мідні духові, до другого – дерев'яні духові. Більш того, «серед найпопулярніших «жіночих» інструментів знаходимо поздовжню флейту "тібію"» (Кушнір, 2013, с. 231). Цьому розділенню відповідав і характер музики, яка відповідно виконувалась на тих або інших інструментах.

Бінарна опозиція жіноче/чоловіче на генетичному рівні присутня і на наступних етапах історії музики. Так, у часи Середньовіччя духові інструменти, більшість з яких мали дуже гучний звук, також застосовуються у якості військового та придворно-церемоніального інструменту. Перш за все такими інструментами були *ріг*, близький натуральній валторні, який мав назву оліфанту і слугував маркером мужності і лицарського духу (цікаво, що ріг саме як символ мужності носили навіть деякі дами), а також *труба*, на якому грали особливі воїни-музиканті, що на ознаку відмінності від інших воїнів мав меч зі зломаним вістрям, тому що його головною зброєю була саме труба і у якості саме музиканта він шанувався нарівні з іншими воїнами. Саме трубач провіщав початок битви та перемогу в ній, сигналізував про відступ та інші важливі події в похідному і лагерному житті армії та середньовічного замку (наприклад, виконавці на трубі прославляли переможця турніру, приймали участь у коронації і парадах, попереджали про прибуття високого гостя до двору і інші важливі події) (Гишка, 2016, с. 68).

Взагалі різні дослідники зазначають досить розвинутий склад духової групи інструмен-

тів у період Середньовіччя – окрім вищезазначених інструментів (ріг-оліфант та труба), це поздовжня і поперечна флейта, тромбон, корнет-цинк, свирель, крумгорн («кривій ріг»), шалмей (різновиди: дискантовий і сопрановий, попередник гобою), поммер (різновиди: альтовий, теноровий, баритоновий), бомбарда (попередник фаготу) і бомбардоне (великі басові поммери)[1].

В епоху Відродження (і перш за все, в Італії), у зв'язку з серенадами та матинатами (вечірні та ранкові концерти на честь коханої жінки), великого значення набуває флейта у складі невеликих ансамблів, що дозволяє, у зв'язку з вказаним соціальним призначенням інструменту, віднести тембр зазначеного інструменту скоріше до жіночої семантики використання. Прикладна музика у формі різноманітних карнавальних свят, святкових і похоронних ходів, танцювальної міської музики також почасти виконувалася невеличкими духовими оркестрами різного складу.

Наступний етап розвитку духових інструментів пов'язаний з XVII і XVIII століттями – і перш за все, у зв'язку з виникненням перших опер і кантатно-ораторіальних жанрів, а також с поступовим розвитком тембральної сторони оркестрової музики. Це час формування і поступового розвитку індивідуально-авторського тембрового мислення, тому, на наш погляд, є сенс розглядати особливості застосування тембру духових інструментів у контексті вищезазначеної концепції бінарної опозиції жіноче/чоловіче з точки зору тієї або іншої образної сфери, яка тяжіє до того чи іншого гендерного полюсу.

Сучасна психологія ділить емоційно-чуттєві прояви на дві категорії – більш притаманні чоловічому або жіночому характеру дій та світовідчуття. Так, традиційно, образи спокою, ніжності, любові, умиротворення, тихості, чуттєвості, ідеалізації відносять до сфери жіночого. Тоді як активність, героїка, войовничість, піднесеність, – характерні риси сфери чоловічого.

Зазвичай *пасторальні сцени*, яким притаманні безтурботність, мирність, умиротворення, ідеалізація, образи природи, втілюються через тембри флейти (опери «Евридіка» Каччіні, «Орфей» Монтеверді, «Золоте яблуко» Честі, в багатьох творах Люллі; пізніше пасторальний характер флейти відроджується у соло флейти твору «Післяполудений відпочинок фавну» Дебюсі та у вокальній мініатюрі «Флейта Пана» для голосу, двох флейт, челести і двох арф з вокального циклу «Пісні Білітас» на вірші П. Луїса того ж автора з характерним для композитора флейтовою мелодійністю жіночого типу, що мало продовження у творчості неоімпресіоністів та неосимволістів – Вареза та Вагеліса), гобою (в операх Люллі), англійського ріжка (яскравий приклад – «Фантастична симфонія» Берліоза, де до речі композитор з яскравим тембральним мисленням, втілює через тембр corno inglese також і меланхолічно-пристрасні емоції).

Досить активно у музиці відтворюється семантика образу природи, що також має відношення до пасторальної сфери (наприклад, «Пори року» Гайдна, в якій слова Луки «в полях співають перепели» ілюструють дві флейти, також у творі через гру двох флейт означене стрекотіння коників).

Тема кохання широко представлена у музичних творах різних стилів і композиторів розглядаємого часу. Яскравим втіленням почуттів, де саме тембри кларнету і віолончелі виступають у ролі закоханих, є Тріо для кларнету, віолончелі і фортепіано ля мінор Й. Брамса, написане композитором у 1891 р.

Негативне жіноче також присутнє у музичних творах. Так, негативні емоції *остраху, похмурих картин потойбічного світу, сцен смерті і погребіння* ми бачимо в опері К. Монтеверді «Орфей» у картині потойбічного світу тіней (3 дія опери), де композитор застосовує тромбон у комбінації з пасажами двох корнетів для відтворення емоції страху і відчаю; у «надгробній промові» з «Траурно-тріумфальної симфонії» Г. Берліоз застосовує соло тромбону. Для втілення *похмуро-таємничих образів* в опері «Чарівний стрілець» Вебер застосовує тиху низьку терцію кларнетів на фоні тремоло струнних інструментів, а похмуро-трагедійних емоцій Берліоз у своїй знаменитій «Фантастичній симфонії» використовує тембр фаготу. *Іронічно-гротескні образи* у тому ж творі яскраво втілені за допомогою кларнета-пікколо in Es («Сон в ніч шабашу»), а також малого кларнету у темі відьми-коханої як образ вульгарності та цинізму (там саме), а також спотвореною

[1] Останні два інструменти існували у двох різновидах – басові і контрабасові.

стражданням чоловічої істеричної і хворобливої уяви щодо образу коханої жінки. Р. Вагнер, композитор з яскравим тембровим мисленням, наділяє в опері «Лоенгрін» характерно жіночий образ головної героїні опери Ельзи лейттембром дерев'яних духових інструментів, тоді як втілення чоловічої лицарської природи – Лоенгріна – лейттембрами мідних духових інструментів – труби та тромбонів.

У батальних сценах і святкових ходах, які виступають як втілення суто чоловічої психологічної характеристики, практично всі європейські композитори застосовують перш за все тембр труби (наприклад, труби у ходах опер Ф. Каваллі, який почасти присутній у сполученні з різними іншими інструментами (прикладом може слугувати поєднання тембрів труби і літавр в операх Люллі), в англійській театральній музиці XVII століття трубними фанфарами позначаються найважливіші події – свята, вибори короля, поява послів і вельмож.

Революційні події у Франції кінця XVIII століття внесли у європейське життя новітні принципи буття та зміну соціально-психологічної основи і докорінно змінили функції музичного мистецтва. Революція перенаправляє провідні естетичні принципи мистецтва, які раніше були пов'язані з паризькими аристократичними салонами, у бік масовості мистецтва, ідеологічно-соціального напряму, новосформованої культурної політики, яка різко змінює курс на народно-революційне мислення широких мас з акцентуванням жанрово-стильових ознак революційної пісні і танцю, героїчного маршу з їх підкресленим урочисто-героїчним характером вуличних святкових ходів та величчю пишних національно-революційних свят з підкресленою значущістю супроводу духових оркестрів Національної гвардії (Рудика, 2022, с. 58–64). Таким чином, зміна соціально-психологічної, релігійно-духовної, культурно-мистецької та музично-освітньої парадигми вплинуло і на відчуття тембрового явища, оскільки застосування духових інструментів в умовах руйнування і знищення вказує на акцентування більш негативної чоловічої семантики у визначеній тембровій площині.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Стародавні культури Індії і Китаю надають достатньо чітко визначені критерії маркування жіночих і чоловічих якостей тембру, що найчастіше пов'язані з духовними та соціальними призначеннями того або іншого інструменту духової групи. Акцентування чоловічого аспекту у використанні духових інструментів в епоху Середньовіччя у зв'язку з великим значенням чоловічої соціально-історичної тематики життя: теми війни, оборони і захисту. Поступове збільшення ролі жіночого аспекту в епоху Відродження у зв'язку з провідними ідеями того часу – ідеєю гуманізму, культом Богородиці і вищих християнських жіночих якостей милосердя, ніжності, м'якості. Поступовим формуванням рівноваги жіночо/чоловічого аспектів у їх бінарній опозиції в період історії музичного мистецтва Нового часу. Перевага чоловічих та дисонансно-жіночих аспектів під час соціальних зворушень революційних та воєнних подій кінця XVIII століття (Французька революція) і, особливо, XX століття з його двома світовими війнами та численними соціальними вибухами та непокоєм.

Таким чином, ми бачимо, що з часом підхід до семантичного тлумачення тембрів духових інструментів у контексті парадигми «жіноче/чоловіче» набуває еволюційного змісту – переходу від досить типової трактовки тембру того або іншого інструменту духової групи до все більш індивідуалізованих, авторських трактувань їх психологічного змісту. Також величезну роль у цьому процесі відіграє соціально-історичний контекст змістовного наповнення тембру того або іншого духового інструменту. Увагу до різнобарвності та підкреслення особливих тембрових ефектів ми бачимо в камерно-інструментальній музиці XX століття та перших десятиліть наступного століття, які дають дуже цікавий і індивідуальний тембровий спектр застосування духових інструментів у контексті ідеї бінарної дуальності опозиції жіноче/чоловіче і потребує окремого розглядання зазначеної теми.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гао Цянжу. Народні інструменти в музичній культурі Китаю. Бакалаврська робота. Суми, 2021. 56 с.
2. Гишка І. С. Звук як візитна картка інструмента, основний визначник його розвитку, ролі і місця в соціально-культурній сфері різних епох (на прикладі генезису і еволюції звуку труби). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць*. Вип. 8 / Упор. С.Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2016. С. 65–70.
3. Денисенко М. Про модальність як формотворчу функцію тембру. *Наукові записки / Серія: мистецтвознавство.* Тернопіль : ТДПУ, 2000. № 1(4). С. 67–74.
4. Єрмак І. Ю. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII ст.: розвиток інструмента, техніка, репертуар : дис. … канд. мистецтв. Київ, 2020. 432 с.
5. Карпяк А. Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста : монографія. Львів : Наук. т-во ім. Т.Шевченка, 2013. 378 с.
6. Круль П. Ф. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу (малодосліджені сторінки історії) : [монографія]. Київ : НАН України, 2000. 324 с.
7. Кушнір А. Я. Еволюція поперечної флейти від стародавніх часів до XVIII сторіччя. *Музичне мистецтво.* 2013. Вип. 13. С. 229–236.
8. Лі Ян. Звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : Збірник наук. статей. Вип. 18 (1). Дніпро : ГРАНІ, 2020. С. 93–104.
9. Лі Сябінь. Духові інструменти в китайській музичній творчості та виконавстві. *Студії мистецтвознавчі.* Київ : ІМФЕ НАН України, 2011. №3(35). С. 110–115.
10. Рудика О. А. Французьке флейтове мистецтво кінця XVIII – початку XIX століття у контексті формування системи професійної музичної освіти : дис… доктора філософії. Київ, 2022. 237 с.

REFERENCES:

1. Hao, Tsianzhu. (2021). Narodni instrumenty v muzychnii kulturi Kytaiu. Bakalavrska robota. Sumy.
2. Hyshka, I. S. (2016). Zvuk yak vizytna kartka instrumenta, osnovnyi vyznachnyk yoho rozvytku, roli i mistsia v sotsialno-kulturnii sferi riznykh epokh (na prykladi henezysu i evoliutsii zvuku truby). Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kulturyUkrainy ta zarubizhzhia. Zb. nauk prats. 8. Rivne : Volynski oberehy, 65–70 [in Ukrainian].
3. Denysenko, M. (2000). Pro modalnist yak formotvorchu funktsiiu tembru. *Naukovi zapysky / Seriia: mystetstvoznavstvo*, 1(4), 67–74 [in Ukrainian].
4. Iermak, I. Yu. (2020). Fleitove vykonavske mystetstvo Zakhidnoi Yevropy XVIII st.: rozvytok instrumenta, tekhnika, repertuar. [Flute performing art of Western Europe of the 18th century: development of the instrument, technique, repertoire]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Karpiak, A. Ya. (2013). *Kontseptsiini zasady khudozhnoho myslennia suchasnoho fleitysta.* Lviv : Nauk. t-vo im. T.Shevchenka [in Ukrainian].
6. Krul, P. F. (2000). *Natsionalne dukhove instrumentalne mystetstvo ukrainskoho narodu (malodoslidzheni storinky istorii)*. Kyiv : NAN Ukrainy [in Ukrainian].
7. Kushnir, A. Ya. (2013). Evoliutsiia poperechnoi fleity vid starodavnikh chasiv do XVIII storichchia. *Muzychne mystetstvo*, 13, 229–236 [in Ukrainian].
8. Li, Yan. (2020). Zvukovi arkhetypy fleity v kytaiskii poezii epokhy Tan. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*,18 (1), 93–104. Dnipro : HRANI [in Ukrainian].
9. Li, Siabin. (2011). Dukhovi instrumenty v kytaiskii muzychnii tvorchosti ta vykonavstvi. *Studii mystetstvoznavchi.* Kyiv : IMFE NAN Ukrainy, 3(35), 110–115.
10. Rudyka, O. A. (2022). Frantsuzke fleitove mystetstvo kintsia XVIII – pochatku XIX stolittia u konteksti formuvannia systemy profesiinoi muzychnoi osvity [French flute art of the late 18th – early 19th centuries in the context of the formation of a system of professional musical education]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 378.4.096(477.411)КУБГ(091):784
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-6

Олена ЗАВЕРУХА
кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри академічного та естрадного вокалу факультету музичного мистецтва і хореографії, Київський університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053
***ORCID:** 0000-0002-8860-6335*

Світлана ГМИРІНА
старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу факультету музичного мистецтва і хореографії, Київський університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053
***ORCID:** 0000-0002-3549-2207*

Тетяна ЛАНІНА
старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу факультету музичного мистецтва і хореографії, Київський університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053
***ORCID:** 0000-0002-4708-0197*

Бібліографічний опис статті: Заверуха, О., Гмиріна, С., Ланіна, Т. (2023). Хронопис діяльності кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 40–46, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-6

ХРОНОПИС ДІЯЛЬНОСТІ КАФЕДРИ АКАДЕМІЧНОГО ТА ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ КИЇВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Стаття присвячена хронопису різновекторної діяльності кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка. ***Мета дослідження*** *– створити хронопис діяльності кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка.* ***Методологія дослідження.*** *У статті використаний узагальнюючий метод, а також методи аналізу та синтезу. Вагоме значення для даного дослідження має метод опрацювання інформації архівних джерел.* ***Наукова новизна.*** *Хронопис діяльності кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка розглядається вперше.* ***Висновки.*** *Можливість простежити хронопис діяльності кафедри академічного та естрадного вокалу за різноманітними напрямами і часом дає змогу визначити її усталені традиції та тенденції розвитку. Залучення до співпраці відомих українських і закордонних виконавців (проведення майстер-класів, творчих зустрічей) спонукає студентів розширювати свою творчість поза межами України. Культурно-мистецькі заклади України, з якими взаємодіє кафедра, є осередком реалізації виконавської майстерності здобувачів. Потужна концертно-виконавська діяльність кафедри академічного та естрадного вокалу спрямована на розвиток і поширення вокального мистецтва України. Наукова творчо-дослідницька лабораторія «Belcanto», яка діє на кафедрі, є основним підґрунтям досліджень здобувачів. Театральні гуртки – стрижень опанування практичних умінь і навичок майстерності актора, що є вагомим у діяльності співака. Творчі колективи (вокальні ансамблі, гурти) і їх діяльність є візитівкою кафедри та Університету в цілому. Для них притаманний індивідуальний виконавський стиль, утворений на ґрунті вітчизняної вокальної школи. Участь професорсько-викладацького складу у різноманітних програмах академічної мобільності й грантах з мистецтва та музичної освіти спрямована на їх особистісний професійний розвиток та самовдосконалення майстерності.*

Ключові слова: *хронопис, діяльність, кафедра академічного та естрадного вокалу.*

Olena ZAVERUKHA
PhD in Art Studies, Head of the Department of Academic and Pop Vocal at the Faculty of Musical Art and Choreography, Borys Grinchenko Kyiv University, 18/2 Bulvarno-Kudriavska street, Kyiv, Ukraine, 04053
***ORCID:** 0000-0002-8860-6335*

Svitlana HMYRINA
Senior lecturer at the Department of Academic and Pop Vocals at the Faculty of Musical Art and Choreography, Borys Grinchenko Kyiv University, 18/2 Bulvarno-Kudriavska street, Kyiv, Ukraine, 04053
ORCID: *0000-0002-3549-2207*

Tetiana LANINA
Senior lecturer at the Department of Academic and Pop Vocals at the Faculty of Musical Art and Choreography, Borys Grinchenko Kyiv University, 18/2 Bulvarno-Kudriavska street, Kyiv, Ukraine, 04053
ORCID: *0000-0002-4708-0197*

To cite this article: Zaverukha, O., Hmyrina, S., Lanina, T. (2023). Khronopys diialnosti kafedry akademichnoho ta estradnoho vokalu Kyivskoho Universytetu imeni Borysa Hrinchenka [The activity chronicle of Academic and Variety Vocal Department at the Borys Grinchenko Kyiv University]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 40–46, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-6

THE ACTIVITY CHRONICLE OF ACADEMIC AND VARIETY VOCAL DEPARTMENT AT THE BORYS GRINCHENKO KYIV UNIVERSITY

The article is devoted to a multi-vector activity chronicle of Academic and Variety Vocal Department at the Borys Grinchenko Kyiv University. ***The purpose of the study*** *is to create the activity chronicle of Academic and Variety Vocal Department at the Borys Grinchenko Kyiv University.* ***Research methodology****. A generalization method, as well as methods of analysis and synthesis are used in the article. An information processing from archival sources method is of a great importance for this study.* ***Scientific novelty****. The activity chronicle of Academic and Variety Vocal Department at the Borys Grinchenko Kyiv University is considered for the first time.* ***Conclusions****. An involvement of well-known Ukrainian and foreign performers in cooperation (holding master classes, creative meetings) encourages students to expand their creativity outside Ukraine. Cultural and art institutions of Ukraine, with which the department interacts, are the centers for the performance skills implementation of the singers. Powerful concert and performance activity of the Department (the participation of the students in various art competitions, projects and events) is aimed at the development and spread of Ukrainian vocal art. "Belcanto" creative and research scientific laboratory, which operates at the department, is the main basis for the students' research. Theater groups are the core of mastering the practical skills and mastery abilities of an actor, which are important in the singer's activity. Creative teams (vocal ensembles, bands) and their activities are the business cards of the department in particular and the University in general. They have an individual performance style formed on the basis of the Ukrainian vocal school. The participation of professorial staff in various programs of academic mobility and grants in art and music education is aimed at their personal professional development and self-improvement of skills.*

Key words: *chronicle, activity, Academic and Variety Vocal Department.*

Актуальність проблеми. Актуальність дослідження полягає у необхідності створення хронопису діяльності кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка з точки зору виявлення традицій вокальної школи та формування комплексу навичок професійного виконавця.

Аналіз досліджень. Розглядаючи хронопис діяльності кафедри академічного та естрадного вокалу, у статті використані архівні джерела завідувачів кафедри (Мамченка О.М., Садовенко С.М., Мережко Ю.В., Заверухи О.Л.), які є основним підґрунтям даного дослідження.

Мета дослідження – створити хронопис діяльності кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кафедра академічного та естрадного вокалу[1] Факультету музичного мистецтва і хореографії[2] Київського університету імені Бориса Грінченка заснована у 2011 р. Завідувачем кафедри у період з 2011 – по 2015 рр. був Мамченко Олег Миколайович – диригент, педагог, доцент, заслужений діяч мистецтв України. У цей період на кафедрі академічного та естрадного вокалу працюють провідні викладачі, серед них: народні артисти України – Мамченко А.І., Мустафаєв Ф.М., Скоромний В.П., Бокоч В.А.; заслужені діячі мистецтв України – Петрикова О.П., Краснитський М.М., Болгарський А.Г.;

[1] Сторінка кафедри: https://fmmh.kubg.edu.ua/struktura/kafedry-fakultetu/kafedra-akademichnoho-ta-estradnoho-vokalu/pro-kafedru.htm; сторінка на FB: https://www.facebook.com/kaevocal.kubg; You Tube: https://www.youtube.com/@Kafedra_Vocalu

[2] До вересня 2022 року – Інститут мистецтв.

заслужені артисти України – Полянський Т.В., Шаповалова Р.Г., Тетеря В.М., Кисла С.В., Толмачов Р.В.; кандидати наук – Лєвіт Д.А., Лісецький С.Й, Морєва Є.О., Світайло С.В., Миронюк Т.В.; старші викладачі – Гмиріна С.В., Гончарук О.М., Шахтахтинська Д.Б., Ланіна Т.О., Леонтієва С.Л., Макарова Е.В., Яковенко В.Г., Макарова Т.О., Юдін А.А., Ладіна І.В., Бєлощук Т.М., викладачі – Макашев А.С., Сорока І.І., Чугунова М.М., Чернявська І.С., Кацалап О.В., Рябінко С.М.; концертмейстери – Кузьменко К.Є., Сахарова Л.О., Германчук О.Г., Каменська В.Ю., Хлопотова А.А., Симшаг Н.М., Антіпіна І.В., Охріменко Н.О., Шепеленко Г.Б., Гаркуша Д.Г. та інші.

Кафедра готує фахівців за освітньо-професійними програмами «Сольний спів» освітнього рівня першого (бакалаврського) та другого (магістерського) на денній контрактній формі навчання, яке здійснюється за академічним та естрадним спрямуваннями. Фундаментальним у діяльнісній складовій кафедри є професійна підготовка здобувачів-вокалістів, спрямована на виконавсько-артистичну та педагогічну сфери.

Кафедра академічного та естрадного вокалу розвивається і у науковій царині. Викладачі та студенти виступають із доповідями на Міжнародних і Всеукраїнських конференціях, методичних семінарах, наукових проєктах, заходах до наукового тижня кафедри, публікують власні дослідження у вітчизняних і закордонних виданнях.

Викладацький склад кафедри та здобувачі беруть активну участь у культурно-мистецьких заходах м. Києва і за його межами. Перший знаковий мистецький проєкт, який познайомив Університет із діяльністю кафедри – концерт-презентація «Усі пісні про любов» у співпраці з Державним академічним естрадно-симфонічним оркестром України (автор і диригент Мамченко О.М., режисер Лєвіт Д.А., 09.02.1012). Яскравою подією у мистецькому житті Університету став концерт Державного академічного оркестру «Радіобенд Олександра Фокіна» за участі студентів кафедри (21.02.2012).

У дружній співпраці з кафедрою інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв у 2013 р. здійснюється постановка опери Д. Бортнянського «Сокіл»[3], яка була презентована в Італійському дворику м. Львів у рамках фестивалю «Музика в старому Львові» (серпень 2014 р.), а згодом на подвір'ї Національного Музею Палацу єпископа Еразма Ціолека м. Краків (Польща) спільно з оркестром «Віртуози Львова» (2015 р.).

У 2013 р. започаткований мистецький проєкт «Мала філармонія», в рамках якого проведено чисельну кількість концертних програм. Цього ж року відбувся масштабний концерт «Абітурієнту 2013 року присвячується…» у Національній філармонії України спільно з Державним Академічним естрадно-симфонічним оркестром України. Традиційно викладачі та студенти кафедри виступають у тематичних концертах, святкових загально університетських та інститутських заходах. Варто відзначити участь викладачів і студентів кафедри на відкритті міжнародного фестивалю «Музика в старому Львові» з концертною програмою у Палаці Потоцьких (серпень 2015 р.), виступи у Національній філармонії України, Будинку органної музики, концертних залах Київського університету імені Бориса Грінченка.

Викладачами кафедри здійснюється підготовка студентів до участі у вокальних конкурсах, фестивалях і культурно-мистецьких акціях Інституту мистецтв та за його межами.

З 2015 по 2016 рр. кафедру академічного та естрадного вокалу очолює Садовенко Світлана Миколаївна, кандидат педагогічних наук[4]. З цього року починають працювати: заслужений артист України Юрченко С.С.; старші викладачі кафеди – Румянцева С.В., Шенгеля Н.О., Дикий Д.В.; концертмейстери: Каблова Т.Б. (кандидат мистецтвознавства), Кунаєва О.О.

У цей період здійснюється постановка опери «Сокіл» у Національному будинку органної та камерної музики України (16.11.2015). Викладацький склад кафедри та здобувачі беруть участь у мистецькому проєкті «Мала Філармонія», Соціальному проєкті «З Києвом і для Києва», мистецькому проєкті до Дня університету.

[3] Організатор Свириденко Н.С., професор кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат мистецтвознавства, доцент, народна артистка України

[4] Садовенко С.М. – нині в.о. обов'язків завідувача кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККІМ, доктор культурології, кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України.

Започатковане студентське наукове товариство «Belcanto»[5] (керівник кандидат педагогічних наук Світайло С.В.), присвячене питанням вокального та хорового мистецтва, українським гуртам, творчості композиторів, педагогічним поглядам Б. Грінченка тощо, стає провідною науковою ланкою індивідуальних досліджень здобувачів.

У 2016 р. започатковано театральну майстерню Інституту мистецтв під керівництвом старшого викладача кафедри, режисера Дикого Д.В. Так, 17.06.2016 відбулась постановка вистави у жанрі містичного мюзиклу «Одна ніч» за повістю М. Гоголя «Вечір напередодні Івана Купала» на сцені театрального-мистецького центру «Краків».

З жовтня 2016 р. по травень 2021 р. кафедра академічного та естрадного вокалу діє на чолі із завідувачем кафедри Мережко Юлії Валеріївни, кандидатом педагогічних наук, доцентом, членом журі всеукраїнських конкурсів. До дружнього науково-педагогічного колективу кафедри долучаються: кандидати наук, доценти: Чернета Т.О., Заверуха О.Л., Макаренко Л.П., Кириленко Я.О., Сбітнєва О.Ф.; старші викладачі: Киченко Т.О., Касянчук М.С., Цимбал К.О.; викладачі: Комісар В.К., Комісар К.О., Сохань М.О., Савченко Ю.О., Гасанов Р.Г.огли, Точкова С.С., Мирошниченко В.М., Локтіонова-Ойцюсь О.О., Марченко К.О.; концертмейстери: Юдзіонок Н.М., Гаркавенко Д.В., Роженцева Є.В., Єздакова Ю.Ю., Закалюжна О.Б., Харламов І.С., Овчаренко О.О., Хадкевич П.С. та інші.

Поряд із основними компонентами освітньої програми «Сольний спів» першого (бакалаврського) та другого (магістерського) рівнів освіти у навчальний процес впроваджуються вибіркові дисципліни, з метою розширення та поглиблення загальних, основних і додаткових фахових компетентностей. До переліку вибіркових дисциплін входять: «Методика розвитку музичного слуху», «Студійний звукозапис», «Режисура мультимедійних проєктів», «Сценічний імідж виконавця», «Сценічне оформлення та звукорежисура музично-концертних заходів», «Акторська майстерність артиста-вокаліста», «Відео-Art у вокальному мистецтві», «Студійний практикум», «Медіаграмотність», «Сценічно-хореографічний практикум», «Сценічно-постановчий практикум», «PR у музичному мистецтві». В освітній процес запроваджуються інтерактивні технології викладання матеріалу – електронні навчальні курси, які є затребуваними у дистанційній формі навчання.

Існуюча база практики, до якої належать провідні вокальні колективи, оркестри (Національний Академічний оркестр народних інструментів України під керівництвом В.О. Гуцала, Національний Академічний оркестр Служби безпеки України), заклади культури (Київський Муніципальний Академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва, Київський Палац дітей та юнацтва, Навчальна лабораторія виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, Дитяча музична школа № 13 ім. М.І. Глінки, Дитяча школа мистецтв № 4 Дарницького району м. Києва) є підґрунтям для практичної концертно-виконавської та педагогічної діяльності вокалістів.

На кафедрі діють вокально-ансамблеві колективи: вокально-джазовий ансамбль «Face2face» (керівник старший викладач Ланіна Т.О.); академічний ансамбль «Sound games» (керівник Румянцева С.В.)[6]; естрадний вокальний ансамбль «The Voices» та вокальний ансамбль «Impressive» (керівник канд. мист., доцент Заверуха О.Л.); гурти «Alive спів-project» і «K.A.V.A» (керівник канд.мист., доцент Кириленко Я.О.); вокальний ансамбль «Intrada» (керівник викладач Савченко Ю.О.), які здійснюють активну творчу діяльність у житті Університету та є лауреатами всеукраїнських і міжнародних конкурсів і фестивалів.

Висококваліфікований викладацький склад кафедри спонукає здобувачів до культурного творчо-виконавського життя: участь у міжнародних і всеукраїнських конкурсах-фестивалях вокального мистецтва, всеукраїнській відкритій музичній олімпіаді «Голос Країни», концертних виступах на кращих сценічних майданчиках України, телевізійних співочих талант-шоу Х-Фактор і Голос Країни, театральних виставах і музично-сценічних постановках у провідних театрах міста Києва, різноманітних вокальних проєктах, відео-зйомках кліпів. Здійснюється творча взаємодія з відомими артистами України, Європи та США.

[5] Згодом перейменовано на наукову творчо-дослідницьку лабораторію «Belcanto», яка діє донині.

[6] Діє з 2016 по 2019 р.

Кафедра співпрацює з провідними музеями та мистецькими центрами Києва. Серед них: Музей Миколи Лисенка, Музей-квартира Віктора Косенка, Літературно-меморіальний музей Максима Рильського, музей Шолом-Алейхема, Ворзельський музей історії і культури «Уваровський дім», мистецько-концертний центр ім. Івана Козловського, культурно-мистецький центр «Краків», Національна філармонія України, Будинок вчених НАН України. У цей період утворюються чисельні мистецькі проєкти, які діють донині: «Музичні зустрічі в музеї Косенка» (з 2017 р.), «Обрані мистецтвом співу» (з 2018 р.), «Тільки вдячність…» (з 2018 р.), автором яких є заслужений діяч мистецтв України, доцент Петрикова О.П.; організовуються творчі вечори (Тетері В.М., народного артиста України (2019), Полянського Т.В. (18.05.2017 р. в Колонній залі імені М. В. Лисенка Національної філармонії України (заслуженого артиста України Юрченка С.С., Леонтієвої С.Л. (2017)) та сольні концерти викладачів (Петрикової О.П., заслуженого діяча мистецтв України) і студентів кафедри.

Здобувачі традиційно виступають у Київській міській державній адміністрації, Будинку офіцерів Збройних сил України, Київському університеті імені Бориса Грінченка та інших концертних майданчиках м. Києва. За участю студентів та викладачів кафедри академічного та естрадного вокалу здійснюються постановки опер: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (2018), «Алкід» Д. Бортнянського (2019), «Наталка Полтавка» М. Лисенка (2019), «На Русальчин Великдень» М. Леонтовича (2020).

Продовжує діяльність театральна майстерня. Здійснюються постановки: «Історія однієї кімнати» сцена з опери В. Моцарта «Весілля Фігаро»[7] (16.02.2017), шоу «New star» (11.05.2017; 22.11.2017), казкова вистава «Музичні пригоди під Новий рік» (17.12.2017), «Різдво Face2face» (19.12.2017), музична вистава «Різдвяна пісня» за мотивами оповідання Чарльза Дікенза (19.12.18 р.), Вистава «Жаби» за античним драматургом, «батьком» комедії – Аристофаном (27.04.2019), «Літературна їдальня» (23.05.2019).

У квітні 2019 р. кафедрою академічного та естрадного вокалу започатковано Всеукраїнський двотуровий фестиваль-конкурс «Vocal seasons»[8] (діє донині), співзасновниками якого є старші викладачі Гмиріна С.В., Ланіна Т.О. Мета фестивалю-конкурсу: популяризація вокального мистецтва, зокрема вокальної музики (академічного, естрадного, джазового та народного напрямів); активізація творчого потенціалу молоді та підтримка талановитих учнів та студентів; сприяння встановленню творчих зв'язків між учасниками фестивалю та обмін науково-методичним досвідом представників різних вокальних шкіл.

З жовтня 2020 р. розпочинає свою діяльність Сучасний театр перформативних мистецтв «U_Theatre» (засновник, керівник та головний режисер Сохань М.О., постановник вокальних партій – Савченко Ю.О.), мета якого – інтеграція теоретичної й практичної складових професійної вокально-сценічної підготовки студентів, саморозвиток непрофесійних творчих особистостей у сучасних перформативних виставах. Так, 20.06.2021 р. та 30.10.2021 р. за участі здобувачів Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка здійснена постановка вистави-перфомансу «QUI REUS EST» (за мотивами твору Ліни Костенко «Маруся Чурай»). Сучасний театр перформативних мистецтв «U_Theatre» здійснює партнерство з установами державного сектору: волонтерськими фондами, міською радою, управлінням культури, культурним центром Леся Курбаса, Культурним центром кіностудією Олександра Довженка сцена 6.

Для здобувачів проводяться майстер-класи провідними митцями, а саме: Джимом Тейлором, диригентом, композитором, доцентом музики університету Леторно, США (2018); Роджером Макмерріном, художнім керівником і головним диригентом, засновником Київського симфонічного оркестру та хору (2018)[9]; Вікторією Лук'янець, солісткою Віденської опери, Почесним професором Київського університету імені Бориса Грінченка (2018); Кате-

[7] У 2016–2017 роки вистави були представлені на театральних фестивалях та здобули нагороди: диплом лауреата І ступеня районного фестивалю-конкурсу театрального мистецтва «Маска» у номінації «Опера» доросла вікова категорія «Історія однієї кімнати» сцена з опери «Весілля Фігаро», м. Київ; Дипломи «За сценографію та костюми», «За національний колорит вистави», «За рівень хореографії та пластики», «За музичне вирішення вистави», «За виконання ролі «Одарки», «За виконання ролі «Шинкарки» Першого фестивалю українського аматорського театру «День Театру» за мюзикл «Одна ніч», м. Київ.

[8] Посилання фестивалю-конкурсу «Vocal seasons»: https://www.facebook.com/profile.php?id=100063725469146; https://www.seasons-fest.org.ua

[9] За сприянням старшого викладача кафедри Миронюка Т.В.

риною Левенталь, оперною співачкою (мецосопрано), актрисою, засновницею музичного театру «Leks Compagnie», Нідерланди (2019); Теймуразом Гугушвілі, народного артиста Грузії, завідувача кафедри академічного співу Тбіліської державної консерваторії імені Вано Сараджишвілі (2020); Оленою Токар українською оперною співачкою, сопрано, солісткою Лейпцизької опери (2021). На постійній основі викладачі кафедри проводять майстер-класи у музичних школах, закладах I-IV рівня акредитації та гостьові лекції, тематика яких присвячена питанням розвитку вокально-виконавських навичок сольного співу, естрадного вокального ансамблю, акторської майстерності, музичного слуху тощо.

Викладачі кафедри активно беруть участь у міжнародній діяльності: грантових програмах, якими опікується доцент кафедри, кандидат мистецтвознавства Чернета Т.О.[10] та програмах академічної мобільності. У 2021 р. за сприянням кафедри академічного та естрадного вокалу підписано договір про міжнародне співробітництво Київського університету імені Бориса Грінченка та Тбіліською державною консерваторією імені Вано Сараджишвілі.

З 12 травня 2021 р. по теперішній час кафедру очолює Заверуха Олена Леонідівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, стипендіат програми Gaude Polonia Міністра культури і національної спадщини республіки Польща (2016), лауреат та член журі всеукраїнських і міжнародних конкурсів та фестивалів, керівник естрадного вокального ансамблю «The Voices», вокального ансамблю «Impressive» та «Народного художнього колективу» студентського хору «Brevis», яка продовжує традиції попередника Мережко Ю.В. у розвитку науки, інтерактивного навчання, організації різноманітних мистецьких заходів, спрямованих на професійний розвиток здобувачів. До науково-педагогічного складу кафедри долучаються: викладачі – Процишина О.Ю., Гузь А.В.; концертмейстери: Мельничук О.Б., Шепета П.З., Шепета М.І., Серженко М.П.

Викладачами та студентами кафедри створюються віртуальні онлайн проєкти (відеокліпи), які популяризують вокальне мистецтво і, водночас, є потужними засобами боротьби на мистецькому фронті[11]. Виконавці продукують власні авторські пісні[12] та виконують твори у сучасних аранжуваннях і обробках.

На кафедрі академічного та естрадного вокалу організовуються:

• майстер-класи за участі відомих діячів мистецтв України та Європи (Токар Олени, солістки Лейпцизької опери (2023); Фомічової Ольги, заслуженої артистки України, солістки національної опери України (2023);

• круглі столи (за участі Фроляк Богдани, композиторки, Лауреатки національної премії ім. Т. Шевченка, в.о. завідувачки кафедри композиції Львівської національної музична академія імені Миколи Лисенка, 2021 р.);

• гостьові лекції (за участі Чернети Тетяни на тему: «Ukrainian Folk Music Instruments» для студентів класу композиції Музичного факультету Університету Торонто, Канада, 14.11.2022).

Викладачі кафедри традиційно беруть участь в індивідуальних грантах, підвищеннях кваліфікацій у міжнародних і всеукраїнських програмах стажування, а також неформальній освіті (вебінари, онлайн-курси тощо).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Створення хронопису кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка свідчить про сталий рівень кафедри, багатство її вокально-педагогічних традицій, різносторонність і багатогранність діяльності професорсько-викладацького складу. З початку заснування кафедри з 2011 по 2023 рр. було здійснено безліч

[10] За сприянням Чернети Т.О. у травні 2021 р. проєкт за участі Київського університету імені Бориса Грінченка виборов грант Вишеградського фонду «Літній курс – Управління загальною музичною спадщиною в країнах Вишеградської групи та Східного партнерства» (Будапешт, Угорщина) та інші.

[11] Естрадний вокальний ансамбль «The Voices» (керівник Олена Заверуха) https://www.youtube.com/watch?v=nv83itWDY0o; Гурт «Alive-спів-projects» (керівник Яна Кириленко) https://www.youtube.com/watch?v=wEK4OlFdVVE; Вокальний ансамбль «Intrada» (керівник Юлія Савченко) https://www.youtube.com/watch?v=jon95AdgfTs; Вокально-джазовий ансамбль «Face2Face» (керівник Тетяна Ланіна) https://www.youtube.com/watch?v=GiiWSdST1Vw

[12] Дочич Вікторія (VITOJILIA) «Відчувати» https://www.youtube.com/watch?v=BF9K9GZvGnQ; Турко Людмила «Ця війна» https://www.facebook.com/100027517082410/videos/709110196957094; Ковальова Катерина (KÔVANA) «Душі» https://www.youtube.com/watch?v=uekHxXcXj7U; Брайлян Микита «Україна» https://www.facebook.com/neekit21/videos/1114209852754234; Бугрідзе Натія (NATíYA) «Чекаю.Сумую» https://www.youtube.com/watch?v=zofapXn9KpI; «Музиченьки» (у складі Брайляна Микити та Смаглюка Тимофія) «Кохаю» https://www.youtube.com/watch?v=zofapXn9KpI; Юрченко Сергій «Просто, жити!» https://youtu.be/_q_Evh61Xp4; Марченко Катерина «Тримайся, Херсоне» https://www.youtube.com/watch?v=_EEbdovAyq8; Процишина Ольга «Прийди» https://www.youtube.com/watch?v=9u8ErLnX8CI, «Гойда, гойда, гой» https://www.youtube.com/watch?v=M8d7R-7pu0s&t=1s; Мирошниченко Валерій «Птахи», аранжування Максим Лісняк https://www.youtube.com/watch?v=brSqrNbeJ3U

різноманітних мистецьких проєктів і заходів за участі здобувачів і викладачів, що свідчить про її високий професійний рівень. Кафедра академічного та естрадного вокалу є сучасною платформою для професійного становлення співака, а також базою розвитку і популяризації вокального мистецтва України. **Перспективи досліджень** полягають у подальшій життєдіяльності кафедри академічного та естрадного вокалу та висвітлення її майбутніх освітніх, мистецьких і наукових досягнень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Особистий архів завідувачів кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка: Мамченка О.М. (2011–2015 рр.), Садовенко С.М. (2015–2016 рр.), Мережко Ю.В. (2016–2021 рр.), Заверухи О.Л. (2021–2023 рр.).

2. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості: Монографія. Львів: Сполом, 2008. 320 с.

REFERENCES:

1. Osobystyi arkhiv zaviduvachiv kafedry akademichnoho ta estradnoho vokalu Kyivskoho universytetu imeni Borysa Hrinchenka: Mamchenka O.M. (2011–2015 rr.), Sadovenko S.M. (2015–2016 rr.), Merezhko Yu.V. (2016–2021 rr.), Zaverukhy O.L. (2021–2023 rr.) [Borys Grinchenko Kyiv University Academic and Variety Vocal Department heads' personal archive: Mamchenko O. M. (2011–2015), Sadovenko S. M. (2015–2016), Merezhko Yu. V. (2016–2021), Zaveruha O. L. (2021–2023).].

2. Savycjka N. V. (2008). Khronos kompozytorsjkoji zhyttjetvorchosti [Chronos composer's life-creations]. Lviv : Spolom. 320 [In Ukrainian].

УДК 784.8:734.6
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-7

Анна ЗАРИЦЬКА
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, просп. Волі, 36, м. Луцьк, Україна, 43010; старший викладач кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0003-2579-5279*

Інна КИРИЧЕНКО
старший викладач кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0002-4380-2148*

Бібліографічний опис статті: Зарицька, А., Кириченко, І. (2023). Формування вокальної техніки здобувачів освіти в контексті інновацій сучасності: системний підхід. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 47–52, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-7

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЙ СУЧАСНОСТІ: СИСТЕМНИЙ ПІДХІД

У статті розглянуто актуальні питання формування вокальної техніки здобувачів освіти в умовах сучасних інновацій вищої мистецької школи. Здійснено аналіз останніх досліджень і публікацій у галузі вокальної педагогіки в контексті системного підходу.

***Метою статті** є обґрунтування ролі системного підходу у формуванні вокальної техніки здобувачів освіти та розкриття нових можливостей для підготовки висококваліфікованих фахівців у галузі вокального мистецтва.*

***Методологія статті** базується на науковому дослідженні та аналізі літературних джерел, використанні аналітичного методу для огляду останніх досліджень і публікацій з галузі вокальної педагогіки та виконавства, зосереджуючись на системному підході.*

Аргументовано роль системного підходу у підготовці висококваліфікованих виконавців, а також виявлення нових перспектив, які він відкриває у сучасній музичній практиці. Наголошено на необхідності адаптації підходів та методик навчання вокалу для задоволення потреб сучасних аудиторій та вимог музичної індустрії.

Обґрунтовано теоретичні аспекти системного підходу в контексті вокальної педагогіки. Розглянуто засади системного підходу, його принципи та методи. Виокремлено структурні компоненти системного підходу в формуванні вокальної техніки, такі як емотивно-ціннісний, когнітивно-діяльнісний та рефлексивно-регулятивний. Підкреслено значення системного підходу у комплексному розвитку вокальної техніки та підвищенні професійного рівня майбутніх фахівців у галузі культури і мистецтва.

У висновках зазначено позитивні впливи системного підходу на процес формування вокальної техніки, зокрема підвищення якості художньо-виконавської майстерності здобувачів освіти в контексті інновацій сучасності. Також виділяються перспективи подальших досліджень в галузі вокальної педагогіки з використанням системного підходу.

***Ключові слова:** вокальна техніка, системний підхід, інновації, виконавство, вокальна педагогіка.*

Anna ZARYTSKA
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Conducting and Choral Disciplines and Voice Performance, Communal Institution of Higher Education "Lutsk Pedagogical College" of the Volyn Regional Council, 36 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43010; senior teacher of the Department of Musical Art, Dean of Culture & Arts Faculty, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
***ORCID:** 0000-0003-2579-5279*

Inna KYRYCHENKO
Senior Teacher of the Department of Musical Art, Dean of Culture & Arts Faculty, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
***ORCID:** 0000-0002-4380-2148*

To cite this article: Zarytska, A., Kyrychenko, I. (2023). Formuvannia vokalnoi tekhniky zdobuvachiv osvity v konteksti innovatsii suchasnosti: systemnyi pidkhid [Formation of vocal technique of students in the context of modern innovations: a systematic approach]. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 47–52, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-7

FORMATION OF VOCAL TECHNIQUES OF EDUCATORS IN THE CONTEXT OF MODERN INNOVATIONS: A SYSTEMATIC APPROACH

The article deals with the topical issues of formation of vocal technique of students of education in the conditions of modern innovations of the higher art school. An analysis of the latest research and publications in the field of vocal pedagogy was carried out in the context of a systemic approach.

The purpose of the article is to substantiate the role of a systematic approach in the formation of vocal technique of students and to reveal new opportunities for training highly qualified specialists in the field of vocal art.

The methodology of the article is based on scientific research and analysis of literary sources, the use of an analytical method to review the latest research and publications in the field of vocal pedagogy and performance, focusing on a systemic approach.

The role of the system approach in the training of highly qualified performers is argued, as well as the identification of new perspectives that it opens up in modern musical practice. The need to adapt vocal teaching approaches and methods to meet the needs of modern audiences and the demands of the music industry is emphasized.

The theoretical aspects of the system approach in the context of vocal pedagogy are substantiated. The basics of the system approach, its principles and methods are considered. The structural components of the system approach in the formation of vocal technique are singled out, such as emotional-valuable, cognitive-active and reflexive-regulatory. The importance of a systematic approach in the comprehensive development of vocal technique and raising the professional level of future specialists in the field of culture and art is emphasized.

The conclusions indicate the positive effects of the systemic approach on the process of formation of vocal technique, in particular, the improvement of the quality of artistic and performing skills of students in the context of modern innovations. Prospects for further research in the field of vocal pedagogy using a systemic approach are also highlighted.

***Key words:** vocal technique, systematic approach, innovations, performance, vocal pedagogy.*

Актуальність проблеми. Сучасна система підготовки здобувачів освіти в галузі музичного мистецтва ґрунтується на аналізі фундаментальних психолого-педагогічних та методологічних досліджень, присвячених проблемі життєтворчості, самовдосконалення, самоактуалізації індивіда в умовах інноваційної парадигми освіти та концепції особистісно-орієнтованого навчання. Сучасний музичний простір характеризується постійними трансформаціями, які впливають на стандарти та вимоги до виконавців. Інноваційні технології, зміни в медіа, соціальні мережі створюють нові виклики для сольних виконавців та викладачів вокалу.

Зростаючі очікування глядацької аудиторії до сучасних вокалістів ставлять перед викладачами завдання щодо підготовки здобувачів освіти до нових реалій. Солісти-вокалісти сьогодні повинні бути універсальними та адаптованими до різних музичних жанрів та стилів. Великого значення набуває не лише висока технічна майстерність, але й вміння співпрацювати зі сучасними технологіями, використовувати їх для виведення своєї творчості на новий рівень.

Окрім того, змінюються підходи до навчання і формування вокальних навичок. Традиційні методики можуть бути недостатньо ефективними для підготовки майбутніх вокалістів до сучасних викликів музичної індустрії. Актуальним стає питання розробки системного підходу, який забезпечить комплексне, інтегроване та інноваційне навчання вокалу.

Таким чином, проблема формування вокальної техніки здобувачів освіти в контексті інновацій сучасності є актуальною, потребує глибокого дослідження, системного вивчення та обґрунтування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичним підґрунтям для застосування системного та системно-комплексного під-

ходів у процесі формування музично-виконавських компетенцій здобувачів освіти спеціальності Музичне мистецтво стали праці А. Зайцевої, А. Козир, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Щолокової та ін. Методичні аспекти розвитку вокальної техніки та майстерності здобувачів освіти факультетів мистецтв закладів вищої освіти висвітлені у працях А. Болгарського, Л. Василенко, Л. Гавриленко, Є. Прохорової, О. Прядко, Ю. Юцевич та ін. Актуальні питання естрадного вокального виконавства знайшли своє відображення у працях у працях Д. Бабіч, Я. Кушка, С. Ріггса, С. Чернікової та ін. Зокрема, А. Боднарчук, Н. Фоломєєва вивчають методику формування вокально-виконавських навичок (Боднарчук, 2020; Фоломєєва, 2021), Н. Ашихміна, С. Бєдакова розглядають питання впровадження інноваційних методів та технологій у вокальну підготовку здобувачів освіти у галузі музичної освіти (Ашихміна, 2021; Бєдакова, 2022). Наукові дослідження в галузі вокальної педагогіки показують, що системний підхід є одним із найефективніших для формування вокальної техніки у здобувачів освіти. Цей підхід базується на комплексному розгляді процесу навчання та зосереджує увагу на взаємозв'язку між різними аспектами вокальної підготовки.

Аналіз сучасного стану вокальної підготовки здобувачів освіти в контексті інновацій демонструє існування низки протиріч. З одного боку, вимоги щодо формування компетентного фахівця у галузі вокального мистецтва постійно зростають, оскільки сучасний музичний простір вимагає від виконавців високого рівня технічної майстерності та універсальності в творчому вияві. З іншого боку, виникає обмеженість використання інноваційних технологій у практиці вокальної підготовки здобувачів вищої мистецько-педагогічної освіти. Це пов'язано зі звичними традиційними підходами до викладання вокалу, які можуть не завжди враховують сучасні можливості і потреби здобувачів освіти.

Таким чином, питання впровадження системного підходу у вокальній підготовці в контексті інновацій сучасності є не до кінця вивченим, що актуалізувало вибір теми.

Мета дослідження полягає в обґрунтуванні ролі системного підходу у формуванні вокальної техніки здобувачів освіти в контексті інновацій сучасності. Для досягнення мети були поставлені такі завдання: визначити теоретичні аспекти системного підходу в контексті вокальної педагогіки; розглянути основи системного підходу, його принципи та методи; охарактеризувати структурні компоненти системного підходу в формуванні вокальної техніки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Професійна підготовка майбутнього вокаліста-педагога детермінується як процес цілеспрямованого втілення особистісних обдарувань, кваліфікаційних знань, умінь, навичок та методичної майстерності фахівця в педагогічній та соціокультурній життєтворчості. Зміст вокальної підготовки розглядається як «система теоретико-методичних знань, інтелектуальних та вокально-практичних умінь, оволодіння якими забезпечує розвиток та саморозвиток суб'єкта освітнього процесу» (Ашихміна, 2021, с. 312). Важливого значення набувають механізми розвитку та удосконалення виконавських навичок вокаліста, що «вміщує знання вокальної педагогіки, володіння мотивацією до занять вокалом та самореалізації у творчій діяльності, наявність вокально-слухового досвіду, володіння голосовим апаратом, знання правил поведінки на сцені, володіння досвідом концертної роботи» (Бондарук, Мишук, 2019, с. 29).

С. Гончаренко, з точки зору методології педагогічної науки, розглядає системний підхід як множинність елементів, які забезпечують розробку методів дослідження й конструювання складних за організацією об'єктів в єдності, цілісності та виявленні різноманітних типів зв'язків і зведенні їх у логічну теоретичну картину (Гончаренко, 1995, с. 35).

Зауважимо, що системний підхід до вивчення педагогічних систем передбачає розуміння цього поняття як багатомірної, багаторівневої структури з означеними параметрами, як складний внутрішньо інтегрований соціальний механізм, який спричиняє аналіз, розуміння сукупності елементів, властивостей та відношень, що взаємодіють і розвиваються. До основних ознак системності належать: цілісність і цілеспрямованість, структурованість і деталізація, упорядкування і класифікація множинності; взаємозв'язок зовнішнього і внутрішнього; інтегрованість окремих елементів і стосунків (Сисоєва, 2006).

Завдяки системному підходу «уможливлюється перспективне моделювання сучасної

вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, що передбачає позитивні зміни в середині самих систем і у функціональних взаємодіях однієї з іншою» (Овчаренко, 2012).

Беручи за основу цілісний системний підхід до організації освітнього процесу у мистецькому закладі вищої освіти, вимоги державних освітніх стандартів та сучасні наукові концепції щодо структури педагогічної діяльності, нами зроблена спроба створити оптимальну систему підготовки вокалістів.

Системний підхід у вокальній педагогіці базується на теоретичних засадах, серед яких важливими є:

• інтегративність знань, що передбачає поєднання різних аспектів навчання вокалу, таких як: техніка співу, музична теорія, історія музики, емоційна інтерпретація та інші. Викладання вокалу не обмежується виключно технічними аспектами, а ставить за мету розкриття творчого потенціалу здобувача освіти;

• урахування індивідуальних особливостей, «Я-концепції» (Олексюк, 2006), що виражається в розкритті унікальних здібностей, характеру і голосових особливостей вокаліста. Викладачі вокалу зосереджуються на індивідуальних потребах і можливостях здобувача освіти, розвиваючи його музичний стиль і особливі характеристики голосу;

• контекстуальний аспект, що розглядає навчання в контексті інших музичних дисциплін та суспільних реалій. Викладачі стимулюють здобувачів освіти аналізувати музичні твори, вивчати їх історичний та культурний контекст, що допомагає краще розуміти сутність виконавства;

• активна взаємодія між викладачем і здобувачем освіти. Викладач не є просто джерелом знань, а й наставником, який сприяє розвитку творчості та критичного мислення вокаліста. Взаємодія стимулює студента до самостійного дослідження та самовдосконалення;

• комплексна оцінка прогресу здобувача освіти. Оцінка не обмежується лише технічними параметрами, а також враховує емоційну виразність, інтерпретацію та музичну емпатію виконавця. Врахування різних аспектів дозволяє зробити більш об'єктивну оцінку і підвищити рівень професіоналізму вокаліста.

Зазначимо, що принципи системного підходу в вокальній педагогіці передбачають орієнтування на розвиток творчої особистості студента, адаптацію навчання до його потреб і особливостей, поєднання теорії з практикою та збагачення репертуару (Дорожина, 2019). Серед методів використовуються аналітичні методи для вивчення техніки вокалу, тренування слуху та емоційно-ціннісного сприйняття музики.

У системі вокальної підготовки виділяємо такі структурні компоненти: емотивно-цілісний, когнітивно-діяльнісний та рефлексивно-регулятивний.

Складниками *емотивно-ціннісного компонента* є особистісні та професійні мотиви (пізнавальний інтерес, потреба у самореалізації та самовдосконаленні, емоційна чутливість, емоційна стійкість, емоційний інтелект, емпатійність, аксіологічно-акмеологічний світогляд). Сучасні технології дозволяють вокалістам використовувати біофідбек для моніторингу своїх емоцій та фізіологічного стану під час виконання. Також можна створити віртуальне середовище для імітації різних емоційних ситуацій та допомоги вокалістам краще відчути та передати емоції в музиці.

Конгітивно-діяльнісний компонент інтегрує фахову компетентність майбутнього вокаліста на основі професійних знань (психологічно-педагогічні, теоретико-методичні, комунікативно-інформаційні, продюсерсько-менеджерські) та індивідуально-творчого стилю музично-педагогічної, інноваційно-технологічної діяльності. Цей компонент спрямований на засвоєння нових знань про вокальну техніку, розуміння музичних структур і принципів виконавства, включає в себе аналіз та інтерпретацію нотного матеріалу, вивчення стилів і жанрів, а також розвиток музичної пам'яті та вміння адаптуватися до різноманітних музичних вимог. Вокалісти можуть використовувати мультимедійні інтерактивні навчальні платформи, де вони можуть аналізувати та інтерпретувати нотний матеріал, здійснювати вправи на розвиток технічних навичок та виконувати пісні під керівництвом віртуальних викладачів. Застосування спеціальних програм для аналізу голосу та виконавства дозволяє вокалістам здійснювати віртуальні тренування, що спрямовані на розвиток певних аспектів їхнього вокального мистецтва.

Рефлексивно-регулятивний компонент утворений на основі акме-рефлексивних умінь май-

бутнього вокаліста (перспективні, ситуативні, ретроспективні); модальності самооцінки (професійної та особистісної); здатності до саморозвитку у професійній діяльності; умінь педагогічного самоменеджменту. Важливим є зосередження на вмінні самостійно аналізувати і вдосконалювати своє виконавство, стимулювання здобувачів до постійного самовдосконалення та пошуку нових рішень у вокальному виконавстві. Вокалісти можуть створювати свої портфоліо, де фіксують свої досягнення, відеозаписи виступів, аналізи свого виконавства та поставлені цілі. Це допомагає вокалістам оцінювати свій прогрес, рефлексувати та самостійно регулювати свою підготовку. Застосування систем оцінювання та самооцінки дозволяє вокалістам об'єктивно оцінювати свої досягнення та визначати напрямки для подальшого розвитку.

Інноваційні підходи та методи допомагають розвивати всі компоненти вокальної техніки у здобувачів освіти, роблячи їх підготовку більш комплексною, цікавою та ефективною. Використання інноваційних технологій на заняттях «дозволяють вокалістам більш глибоко зануритися у світ музики, передавати емоції слухачам та реалізовувати свої творчі здібності на високому рівні. розвиває у студентів критичне мислення, змушує їх розмірковувати, аналізувати, сприяє закріпленню вокально-виконавчих та емоційно-творчих навичок, мотивує до навчання, допомогає знайти свою творчу індивідуальність» (Бєдакова, 2022).

У результаті використання системного підходу до навчання вокалу здобувачі освіти отримують не лише технічні навички, а й розвивають музичну чутливість, творчий підхід до інтерпретації, а також здатність адаптуватися до сучасних вимог музичної індустрії.

Висновки. Системний підхід у формуванні вокальної техніки здобувачів освіти в контексті інновацій сучасності є ефективним та перспективним інструментом вокальної педагогіки. Розглянуті емотивно-цілісний, когнітивно-діяльнісний та рефлексивно-регулятивний компоненти системного підходу, що допомагають здобувачам освіти розвивати якість художньо-виконавської майстерності та збагачувати своє вокальне мистецтво в сучасному музичному середовищі. Зазначимо, що системний підхід дозволяє враховувати особисті потреби та здібності кожного здобувача освіти, надаючи можливість оптимізувати навчальний процес і досягати максимальних результатів. Інноваційні методи та технології допомагають впроваджувати персоналізований підхід до навчання. Використання сучасних інноваційних підходів у вокальній педагогіці збільшує зацікавленість студентів у вивченні мистецтва вокалу.

Завдяки онлайн-платформам та додаткам можна здійснювати навчання навіть на відстані, забезпечуючи рівний доступ до якісної вокальної підготовки.

Впровадження інноваційних методик допомагає поліпшити технічні навички, аналізувати і вдосконалювати своє виконавство та розширювати репертуар.

Загалом, системний підхід з використанням сучасних інновацій демонструє свою ефективність у формуванні вокальної техніки та підвищенні якості художньо-виконавської майстерності студентів. Його впровадження дозволяє досягати нових вершин у вокальному мистецтві та розвивати майбутніх вокалістів у відповідності до сучасних вимог музичної індустрії.

До напрямків подальших наукових досліджень можна віднести: вивчення ефективності різних інноваційних методик та технологій у вокальній педагогіці, дослідження впливу віртуальної реальності, штучного інтелекту, мультимедійних платформ на розвиток вокальних здібностей здобувачі освіти та підвищення їхнього професійного рівня та ін.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ашихміна Н. В. Упровадження інноваційних технологій у вокальну підготовку майбутніх педагогів у галузі музичної освіти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2021. № 9 (113). С. 309–321.

2. Бєдакова С. В. Інноваційні технології вокальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва / The 2nd International scientific and practical conference «Progressive research in the modern world» (November 2–4, 2022) BoScience Publisher, Boston, USA. 2022. P. 226–233.

3. Бондарчук А. Я. Методика формування вокально-виконавських навичок студентів мистецьких спеціальностей засобами естрадної пісні. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*. Одеса : ПНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2020. № 3 (132). С. 24–30.

4. Бондарчук А. Я., Мишук П. М. Інноваційні методи вокального навчання та їхня роль у формуванні виконавських навичок студента-вокаліста. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова.* Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. Випуск 71. 2019. https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2019.71.06

5. Гончаренко С. У. Педагогічні дослідження: Методологічні поради молодим науковцям. Київ : АПН України, 1995. 145 с.

6. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Навчальний підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради». Харків: Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с.

7. Овчаренко Н. А. Системний підхід у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Педагогіка і психологія*. 2012. Вип. 37(1). С. 69–73.

8. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навч. посібник. Київ : КНУКІМ, 2006. 188 с.

9. Сисоєва С. О. Основи педагогічної творчості: Підручник. Київ : Міленіум, 2006. 344 с.

10. Фоломєєва Н.А. Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу: методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти спеціальностей 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво. Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. 60 с.

REFERENCES:

1. Ashykhmina, N. V. (2021). Implementation of innovative technologies in the vocal training of future teachers in the field of music education [Implementation of innovative technologies in the vocal training of future teachers in the field of music education]. *Pedahohichni nauky: teoriya, istoriya, innovatsiyni tekhnolohiyi – Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies,* 9 (113), 309–321 [in Ukrainian].

2. Bedakova S. V. (2022). Innovatsiyni tekhnolohiyi vokalnoyi pidhotovky maybutnoho vchytelya muzychnoho mystetstva [Innovative technologies of vocal training of the future music teacher]. *2-ha Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiya «Prohresyvni doslidzhennya v suchasnomu sviti (2–4 lystopada 2022 r.) BoScience Publisher – The 2nd International scientific and practical conference «Progressive research in the modern world (November 2–4, 2022) BoScience Publisher*, Boston. 226–233 [in USA].

3. Bondarchuk A. Ya. (2020). Metodyka formuvannia vokalno-vykonavskykh navykiv studentiv mystetskykh spetsialnostei zasobamy estradnoi pisni [Methodology of formation of vocal and performance skills of students of art majors by means of pop songs]. *Naukovyi visnyk Pivdennoukrainskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni K. D. Ushynskoho – Scientific Bulletin of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinskyi*. 3 (132), 24–30. [in Ukrainian].

4. Bondarchuk, A. Y., & Mischuk P. M. (2019). Innovatsiini metody vokalnoho navchannia ta yikhnia rol u formuvanni vykonavskykh navychok studenta-vokalista [Innovative methods of vocal education and their role in forming the executive students of the vocalist]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Seriia 5. Pedahohichni nauky: realii ta perspektyvy – Scientific journal of the M.P. Drahomanov NPU. Pedagogical sciences: realities and prospects.* Retrieved from https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2019.71.06 [in Ukrainian].

5. Honcharenko, S. U. (1995). Pedahohichni doslidzhennia: Metodolohichni porady molodym naukovtsiam [Pedagogical research: Methodological advice to young scientists]. Kyiv: Akademia pedahohichnykh nauk Ukrainy [in Ukrainian].

6. Drozhzhyna, N. V. (2019). Vokalne mystetstvo estrady: istoriia, teoriia, praktyka [Pop vocal art: history, theory, practice]. Kharkiv [in Ukrainian].

7. Ovcharenko N. A. (2012). Systemnyi pidkhid u pidhotovtsi maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva [A systematic approach in the training of future music teachers]. *Problemy suchasnoyi pedahohichnoyi osvity. Pedahohika i psykholohiya – Problems of modern pedagogical education. Pedagogy and psychology*, 37(1), 69–73 [in Ukrainian].

8. Oleksyuk, O. M. (2006). Muzychna pedahohika. [Musical pedagogy]. Kyiv: KNUKIM [in Ukrainian].

9. Sisoyeva, S. O. (2006). Osnovy pedahohichnoyi tvorchosti [Basics of pedagogical creativity]. Kyiv: Milenium [in Ukrainian].

10. Folomieieva N. A. (2021). Opanuvannia vokalno-vykonavskykh pryiomiv u klasi estradnoho spivu [Mastering vocal performance techniques in the classroom pop singing]. Sumy: FOP Tsioma S.P. [in Ukrainian].

УДК 78.071.2:780.616.433(477)(045)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-8

Ольга КАБАЦІ
викладач гри на інструменті вищої категорії (фортепіано), викладач-методист, Відокремлений структурний підрозділ «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж Мукачівського державного університету», вул. Я. Коменського, 59, м. Мукачево, Україна, 89600
***ORCID:** 0009-0005-3883-6940*

Світлана НОВІКОВА
викладач гри на інструменті вищої категорії (фортепіано), старший викладач, Відокремлений структурний підрозділ «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж Мукачівського державного університету», вул. Я. Коменського, 59, м. Мукачево, Україна, 89600
***ORCID:** 0009-0000-8565-7244*

Ганна ТАРНОВЕЦЬКА
викладач гри на інструменті вищої категорії (фортепіано), викладач-методист, Відокремлений структурний підрозділ «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж Мукачівського державного університету», вул. Я. Коменського, 59, м. Мукачево, Україна, 89600
***ORCID:** 0009-0007-2709-0236*

Бібліографічний опис статті: Кабаці, О., Новікова, С., Тарновецька, Г. (2023). «Наслідуючи Ганона» Богдана Кривопуста: полі-ладові аспекти розвитку виконавської майстерності піаністів. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 53–61, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-8

“НАСЛІДУЮЧИ ГАНОНА” БОГДАНА КРИВОПУСТА: ПОЛІ-ЛАДОВІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПІАНІСТІВ

Мета статті – розкрити методико-виконавські засади фортепіанної музики Богдана Кривопуста у виконавській парадигмі сучасного українського фортепіанного мистецтва, проаналізувати стан досліджуваності проблематики застосування аспектів полі-ладовості у фортепіанній музиці на прикладі фортепіанного твору «Наслідуючи Ганона», з’ясувати взаємозв’язок аналогій раціонального та ірраціонального у процесі аналізу та виконавства. Дослідити значення використання лейтмотивів 1-ї вправи Ш. Ганона у фортепіанній творчості українського композитора Б. Кривопуста, обгрунтувати джерело національних сентенцій в інтеграції з традиціями джазового фортепіанного регтайму. Методологія дослідження полягає в застосуванні компаративного, логічного, аналітичного та мистецтвознавчого методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє з’ясувати особливості застосування формотворчих елементів у розвитку полі-ладовості фортепіанного мистецтва Б. Кривопуста на основі вивчення методико-виконавських засад «Наслідуючи Ганона» в інтегрованій синергії. Наукова новизна. Вперше розкриваються основні формотворчі засади застосування полі-ладових аспектів у фортепіанній музиці Б. Кривопуста, розширення горизонтів інтерпретації методико-виконавських образів у розумінні гармонічної мови та мелодики, елементів застосування лейтмотиву 1-ї вправи Ш. Ганона в інтеграції з джазовою полі-акордикою фортепіанного регтайму. Використання інтеграційних та інтерпретаційних джазово-музичних витоків і українського мелосу в умовах полі-ладових механізмів виконавства як синергетичного підходу та стилістики сучасної інтерпретації. Висновки. Відображення полі-ладових аспектів у сучасній українській фортепіанній музиці є еволюцією музичної мови в умовах нестандартного композиторського підходу, що відображається у нашаруванні й поєднаннях полі-ладових та полі-тональних структур у єдину канву музичного мелосу, до гармонічних та ритмо-інтонаційних витоків, які спрямовані до оновлення напряму українського фортепіанного регтайму. Популяризація національних рис фортепіанної музики, утвердження виконавсько-формотворчих елементів на засадах полі-ладовості є мало-досліджуваним явищем і перебуває на етапі докорінних змін та трансформації.

***Ключові слова:** українська фортепіанна музика, постать Б. Кривопуста, полі-ладовість, український фортепіанний регтайм, виконавська майстерність, джазовий піанізм.*

Olha KABATSI
Teacher of Playing an Instrument of the Highest Category (piano), Methodist Teacher, Separate Structural unit "Humanities and Pedagogical Vocational College Mukachevo State University", 59 J. Komensky street, Mukachevo, Ukraine, 89600
ORCID: *0009-0005-3883-6940*

Svitlana NOVIKOVA
Teacher of Playing an Instrument of the Highest Category (piano), Senior Teacher, Separate Structural unit "Humanities and Pedagogical Vocational College Mukachevo State University", 59 J. Komensky street, Mukachevo, Ukraine, 89600
ORCID: *0009-0000-8565-7244*

Hanna TARNOVETSKA
Teacher of Playing an Instrument of the Highest Category (piano), Methodist Teacher, Separate Structural unit "Humanities and Pedagogical Vocational College Mukachevo State University", 59 J. Komensky street, Mukachevo, Ukraine, 89600
ORCID: *0009-0007-2709-0236*

To cite this article: Kabatsi, O., Novikova, S., Tarnovetska, H. (2023). "Nasliduiuchy Hanona" Bohdana Kryvopusta: poli-ladovi aspekty rozvytku vykonavskoi maisternosti pianistiv ["Inheriting Ganon" by Bohdan Kryvopust: poly-lad aspects of the development of the performance skills of pianists]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 53–61, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-8

"INHERITING GANON" BY BOHDAN KRYVOPUST: POLY-LAD ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF THE PERFORMANCE SKILLS OF PIANISTS

The aim of the article is to explore the systematic and performance principles of Bohdan Kryvopust's piano music within the context of modern Ukrainian piano art. It analyzes the current state of research on the use of poly-lad in piano music for example of the piano composition «Inheriting Ganon», it delves into the relationship between rational and irrational analogies in the process of analysis and performance. Explore the significance of the use of the leitmotifs first's exercise of Sh. Ganon's in piano composition by B. Kryvopust, to support the source of national maxims in mainstreaming with jazz piano ragtime traditions. The research methodology includes comparative, logical, analytical, and art history methods. The marked methodological approach makes it possible to identify the peculiarities of the form-forming elements in the development of poly-lad piano art by B. Kryvopust on the basis of studying the methodological and performing principles «Inheriting Ganon» in integrated synergy. Scientific novelty. First time is explorings the main principles of form-forming and the use of poly-lad aspects in the piano music of B. Kryvopust, the expansion the horizons of interpretation of methodological and performance images in understanding of harmonic language and melody, elements of applying the leitmotif of the first exercise of Sh. Ganon in integration with the jazz poly-chords of piano ragtime. The study also explores the use of integrative and interpretive jazz-music sources and Ukrainian melos in the poly-lad performance mechanisms, which presents a modern and synergistic approach to interpretation. Conclusions. The article concludes by discussing how the reflection of poly-lad aspects in Ukrainian piano music represents an evolution of musical language and has the potential to renew the direction of Ukrainian piano ragtime. The popularity of national features of piano music, claim the performance and form-forming elements on principles of poly-lad is little-explore phenomenon and is at the stage of radical changes and transformation.

Key words: *Ukrainian piano music, the personality of B. Kryvopust, polyphony, Ukrainian piano ragtime, performance skills, jazz pianism.*

Сучасне українське фортепіанне мистецтво в наш час стрімко розвивається, що позначається появою нових імен та творчих постатей в історії мистецтва і національної культури. Стрімке зростання та попит до іншого ще небаченого, звернення до інноваційності представників молодої плеяди композиторів продукує нові ідеї оригінальності, нетипової програмності фортепіанного мислення на противагу різноманітних протилежностей і протиріч, які сприяють самобутньому вираженню та ідентифікації особистості митця в системі суспільної прогресії музичного мистецтва.

Період широких стильових сентенцій переймає низку надбань та виконавського досвіду музичного мистецтва минулого у спектрі ака-

демізму і популярної музики різноманітних стилів, що формує процес створення сучасного музичного контенту.

Орієнтація на все українське і фортепіанну музику композиторів зокрема, стрімкий попит на оновлені традиції та пошуки репертуару з відповідною автентифікацією художніх образів дозволяють транслювати ідейні мистецькі цінності як яскраву національну самобутність.

На основі засад різножанрового підходу до українського фортепіанного мистецтва у ракурсі нових ідеологічних змін композиторської думки сприяє невимовній прихильності у інтерпретаторів національної фортепіанної музики. Власна ідентифікація як автентичний код того чи іншого композитора, індивідуальна стилізація художніх образів фортепіанних творів та нетипова їх подача у царині виконавського мистецтва відкривають перед суспільством нові творчі імена.

І безумовним явищем та підтвердженням цього є розкриття індивідуальної видатної постаті сучасного українського композитора зі світовим ім'ям – Богдана Кривопуста та значення його внеску в історію сучасної української музики.

Актуальність дослідження зумовлена відсутністю відомостей у контексті застосування полі-ладових аспектів розвитку виконавської майстерності піаністів у фортепіанній спадщині українського композитора Богдана Кривопуста, відсутністю джерельної наукової бази у висвітленні проблематики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про творчу особистість та діяльність композитора Богдана Кривопуста відомо дуже мало, це поодинокі статті майже виключно публіцистичного характеру – Ю. Бентя, К. Білаш, Д. Грабар, О. Голинської, М. Конопльова, С. Латанського, Б. Марків, П. Маркушевського, В. Федоріної та ін. Оскільки недостатня увага до вивчення творчої постаті митця відображена відсутністю систематизованих досліджень композитора, то це відкриває перспективи подальших наукових розвідок неординарної постаті Б. Кривопуста в різних ракурсах та мистецькій площині.

Враховуючи недостатність досліджень творчої спадщини Богдана Кривопуста, вважаємо дане явище актуальним та доречним у наш час, що й зумовлює вибір теми даного дослідження.

Мета статті – розкрити методико-виконавські засади фортепіанної музики Богдана Кривопуста у виконавській парадигмі сучасного українського фортепіанного мистецтва, проаналізувати стан досліджуваності проблематики застосування аспектів полі-ладовості у фортепіанній музиці на прикладі фортепіанного твору «Наслідуючи Ганона», з'ясувати взаємозв'язок аналогій раціонального та ірраціонального у процесі аналізу та виконавства. Дослідити значення використання лейтмотивів 1-ї вправи Ш. Ганона у фортепіанній творчості українського композитора Б. Кривопуста, обгрунтувати джерело національних сентенцій в інтеграції з традиціями джазового фортепіанного регтайму.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Богдан Кривопуст – сучасний український композитор, піаніст, викладач, лауреат премій – імені Л. Ревуцького (2005), М. Лисенка (2019) та В. Косенка (2022), член Національної спілки композиторів України (з 2000 року), директор Державного спеціалізованого видавництва «Музична Україна» (від 2010 року), лауреат Міжнародних конкурсів у сфері композиції та фортепіано.

Випускник Запорізького музичного училища імені П. Майбороди за спеціальностями «теорія» (викл. В. Горський) та фортепіано (викл. В. Гудєнін), уроки композиції (викл. Н. Боєва). Завершив навчання у НМАУ імені П. Чайковського за спеціальностями «композиція» у 1998 році (клас проф. Л. Колодуба) та «фортепіано» у 2000 році (клас проф. Т. Рощиної). Також закінчив аспірантуру на кафедрі композиції у 2004 році (творчий керівник, проф. Г. Ляшенко). Автор у жанрах симфонічної, камерної, хорової, фортепіанної музики, музики до кінофільмів та ін.

Його твори виконуються в Україні на провідних мистецьких майданчиках та фестивалях, зокрема – «Київ Мюзик Фест», «Прем'єри сезону», «Форум музики молодих» та за кордоном. І власне, як автор цих важливих мистецьких проєктів він залучає українських та зарубіжних виконавців. З грудня 2008 року є директором міжнародного фестивалю «Форум музики молодих».

Виступає як піаніст-соліст та у складі камерних ансамблів. Працює в НАКККіМ на кафедрі музикології та НМАУ імені П. Чайковського на кафедрі композиції (Кривопуст, 2006).

Творча постать Богдана Кривопуста разом з іншими визначними фігурами в музичному мистецтві посідає визначне місце поряд з В. Сильвестровим, Є. Станковичем, В. Камінським, Г. Гаврилець, Б. Фроляк, О. Козаренком, Б. Фільц, Ю. Ланюком, І. Щербаковим, З. Алмаші, Ю. Гомельською, А. Комліковою, В. Гончаренком, К. Цепколенко, О. Мануляком, В. Мартинюк, Т. Оскоменко-Парулави, Є. Марчук, Ю. Іщенком, О. Яковчуком, С. Горюновичем, М. Дацком, М. Волинським та багатьма іншими, створюючи сучасну плеяду українським митців, які сформували напрям – українського музичного авангарду.

Фортепіанна музика за останній час посідає одне з чільних місць у творчій спадщині композитора Б. Кривопуста. Оскільки він є концертуючим піаністом-солістом, ансамблістом та концертмейстером, то відповідно його фортепіанне мистецтво займає особливу нішу в творчому доробку серед симфонічної, хорової музики та музики до кінофільмів.

Аналізуючи творче надбання композитора у галузі фортепіанного мистецтва, констатуємо, що інструмент фортепіано є для нього одним з найулюбленіших. Це позначається наповненим змістом та програмністю художніх образів фортепіанних творів, насиченою фактурою, своєрідною діатонікою і хроматикою викладу, що й вирізняє його музичну мову з-поміж інших композиторів.

Надзвичайно важливе місце у творчій діяльності композитора є подія 2022 року, де декілька вибраних фортепіанних та камерних творів останнього періоду творчості композитора були подані на здобуття Державної премії імені В. Косенка за видатні досягнення у сфері професійної композиторської творчості для дітей та юнацтва, це – «Давай зіграємо сонату» (для скрипки та фортепіано), «Регтайм-соната», «Наївна мелодія», «Наслідуючи Ганона», Варіації на тему «Ой, чий то кінь стоїть», «Кіно-соната» (в чотирьох частинах), «Рондо-токката, або згадка про Діда-дударика» (для фортепіано), за що були відзначені компетентними членами журі і присуджені дипломом лауреата премії (Кривопуст, 2022).

Також варто згадати, що фортепіанні твори «Наївна мелодія», «Наслідуючи Ганона», Варіації на тему «Ой, чий то кінь стоїть», «Кіно-соната» (в чотирьох частинах), «Рондо-токата, або згадка про Діда-дударика» поряд з «Інвенцією», «Прелюдією Ре-мажор», «Прелюдією і фугою До-мажор» увійшли до видавничого проєкту «Форте QR Піано. Український звуковий простір» (2021), розрахованого на всіх дітей, незалежно від рівня розвитку музичних здібностей, фортепіанної підготовки та технічних можливостей виконавців – від вільного музикування до професійної фахової підготовки майбутніх піаністів (Форте QR Піано, 2021).

Закцентуємо увагу на розгляді основних засад фортепіанної творчості Богдана Кривопуста у парадигмі застосуванні полі-ладових аспектів розвитку виконавської майстерності піаністів на прикладі огляду фортепіанного твору «Наслідуючи Ганона».

Фортепіанна п’єса «Наслідуючи Ганона» написана в тональності C-dur у простій 3-частинній репризній формі, яку можна схематично позначити наступним чином: A+B+A1. I частина (розділ А) – 1 – 24 такти, II частина (розділ В) – 25–39 такти, III частина (розділ А1, реприза зі змінами) – 40–55 такти.

З початкових тактів образної п’єси програмна назва «Наслідуючи Ганона» говорить вже сама за себе, оскільки в першому такті відображений лейтмотив 1-ї вправи Ш. Ганона у вигляді двох ланок тетрахорду в висхідному та низхідному русі, що створює ефект моторності композиції. Цей лейтмотив буде провідним протягом всього фортепіанного твору.

У ході розвитку музично-тематичного матеріалу з’являються хроматичні терцієві побудови на staccato в лівій руці (2 такт), що є передвісником появи елементів полі-ладовості у фактурі фразувальної побудови (рис. 1).

З кожною видозміною гармонічних утворень, розгортанням тематичного матеріалу та логікою викладу композитор виходить за рамки класичного академізму і тяжіє до застосування основоположних елементів джазової ритміки та акордики з прохідними хроматичними ходами в розкладеній акордовій фактурі, ритмо-інтонаційними забарвленими та формотворчими альтерованими засобами, що сприяє розвитку, появі й утвердженні рис джазового фортепіанного регтайму, які пронизують фортепіанну музичну мову (рис. 2).

Яскраві джазові ходи в партії лівої руки в розкладеному вигляді формують полі-тональні

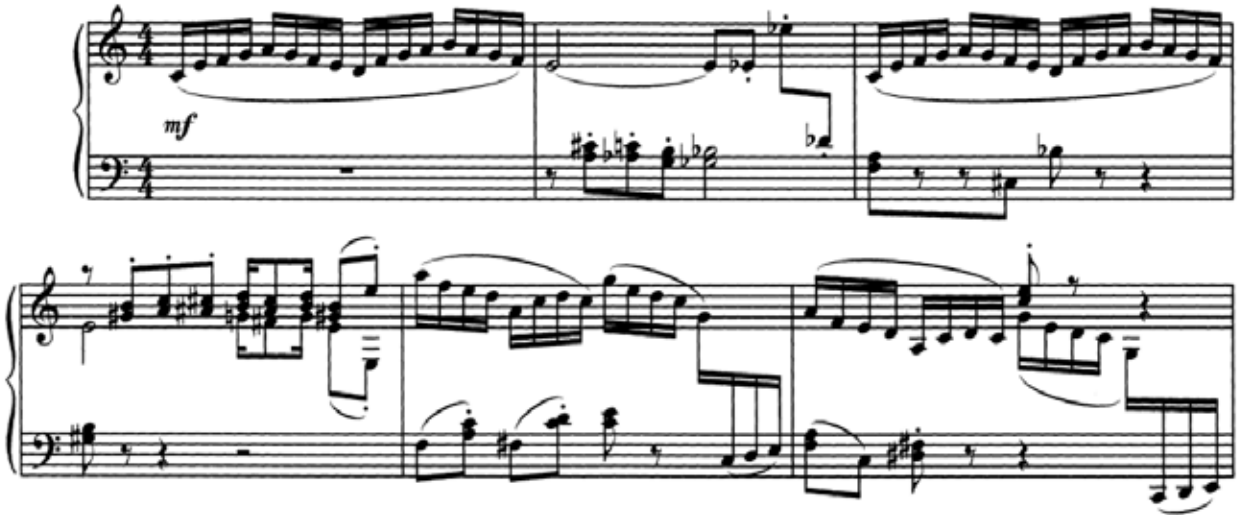

Рис. 1. «Наслідуючи Ганона» Б. Кривопуста (1–6 такти)

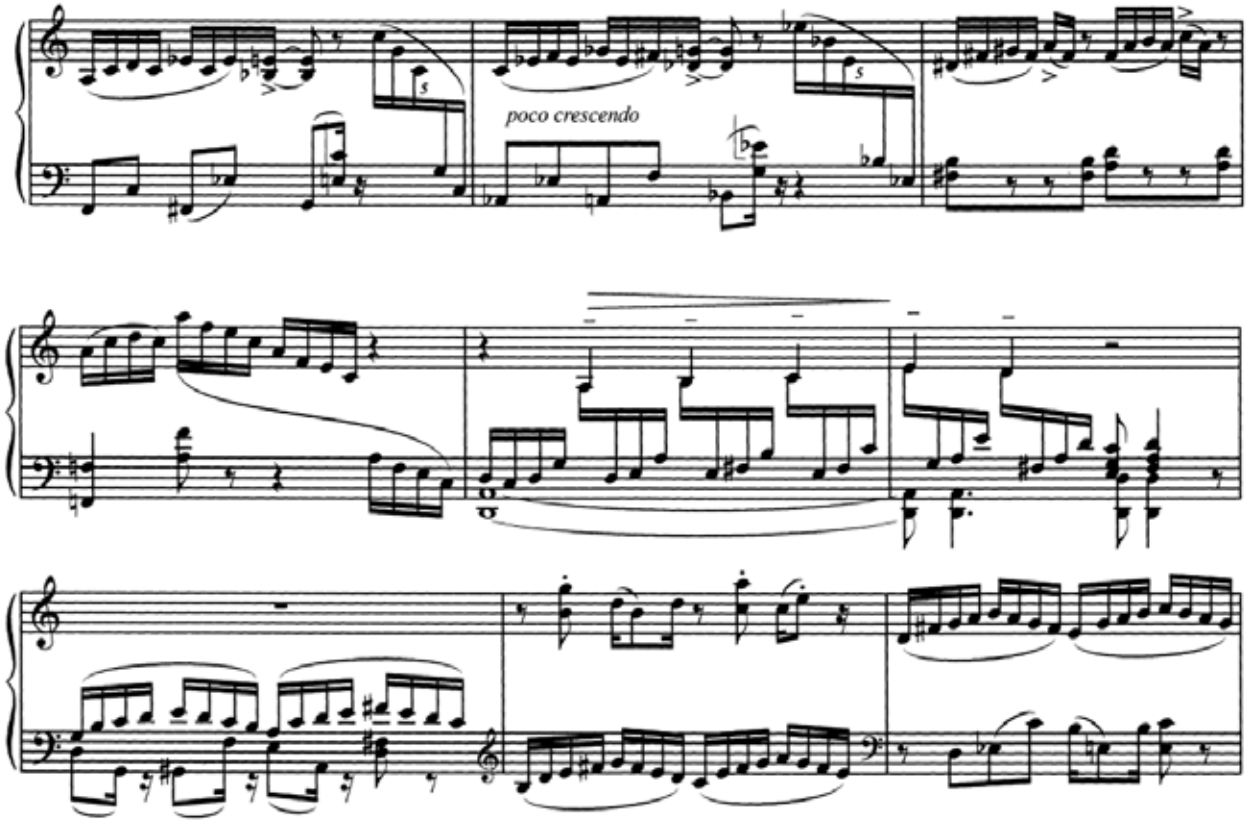

Рис. 2. «Наслідуючи Ганона» Б. Кривопуста (7–15 такти)

аспекти розвитку фортепіанної фактури із застосуванням альтерованих висхідних та низхідних почергових ходів «Наслідуючи Ганона», що є своєрідною програмою оригінального піаністичного мислення, яке дозволяє виконавцю відійти за межі раціонального та ірраціонального. Це позначається у певних обрахунках встановлення меж граничних долей фразувальних побудов, а також зміщення акцентів та їх довершеності (10–12 такти).

Постійні зміщені ритмічні звороти та вкраплення всередині полі-тональної побудови фактури, переходи теми з партії лівої до правої руки (14–15 такти), постійна плинність створює звукову візуалізацію джазового фортепіанного регтайму, який набуває цілісної природньої форми у вигляді зміщених фактурних секвенційних видозмін 16-х тривалостей (17–18 такти) (рис. 3).

Завершення І частини (розділу А) відбувається проведенням полі-ладових відхилень із

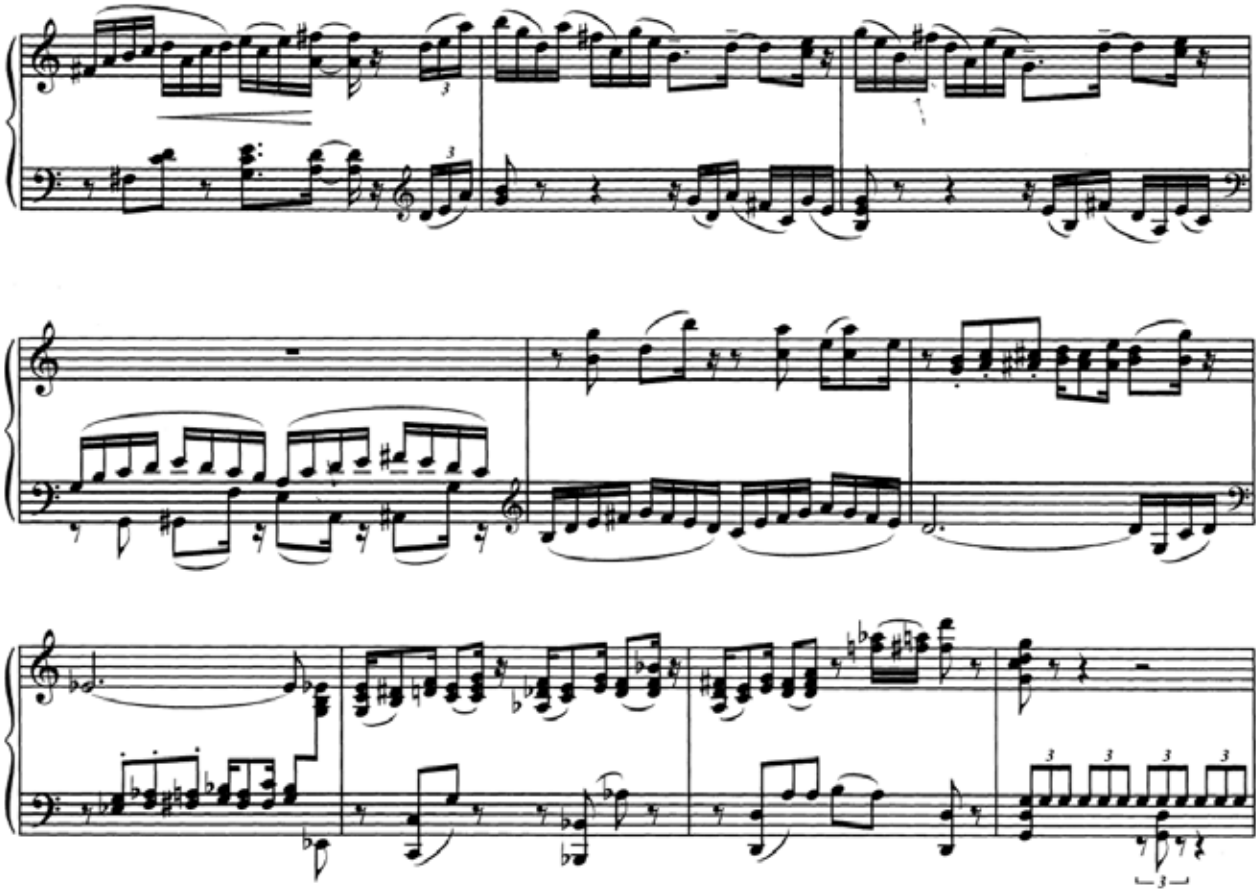

Рис. 3. «Наслідуючи Ганона» Б. Кривопуста (16–25 такти)

застосуванням джазової акордики та зміщенням ритмо-формул фактури, що вибудовує ланцюг довершеності фразувальної побудови (рис. 4).

ІІ частина (25–39 такти) відкриває нам картину певного «американського джазового легкого блюзу» засобами тріольних мотивів остинатної однозвучної будови з синкопова-

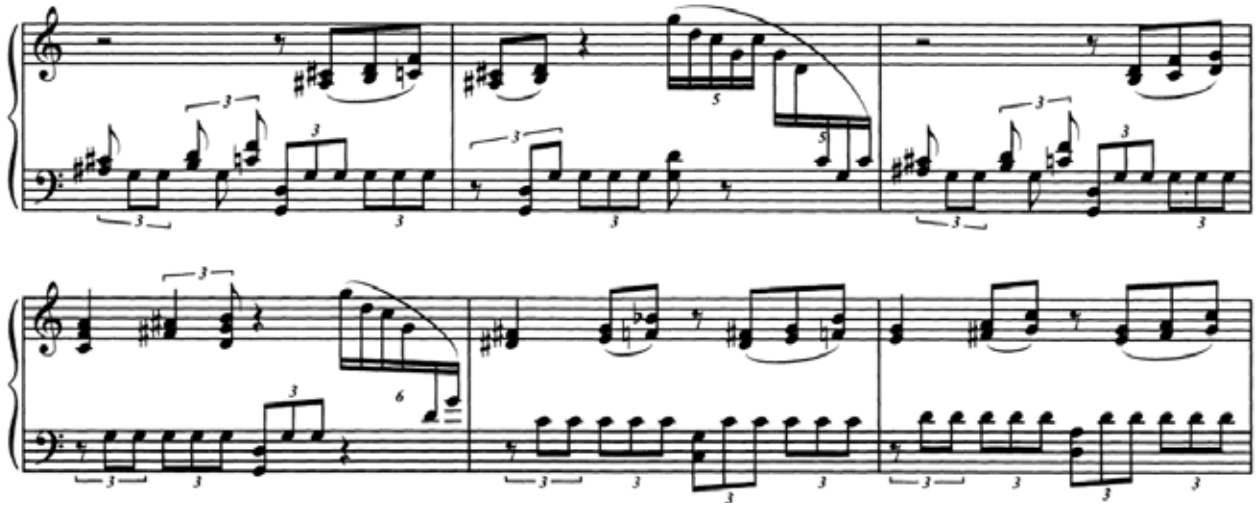

Рис. 4. «Наслідуючи Ганона» Б. Кривопуста (26–31 такти)

ними зміщеними акордовими вкрапленнями – спочатку в партії лівої, а згодом – правої руки, що нагадує бродвейські легкі розваги, картину радощів та гру на губній гармошці. Легкість, драйв та непримусовість ритмо-гармонічних імпровізаційних впливів додає чуттєвого пафосу, блиску й смаку джазової побудови (рис. 5).

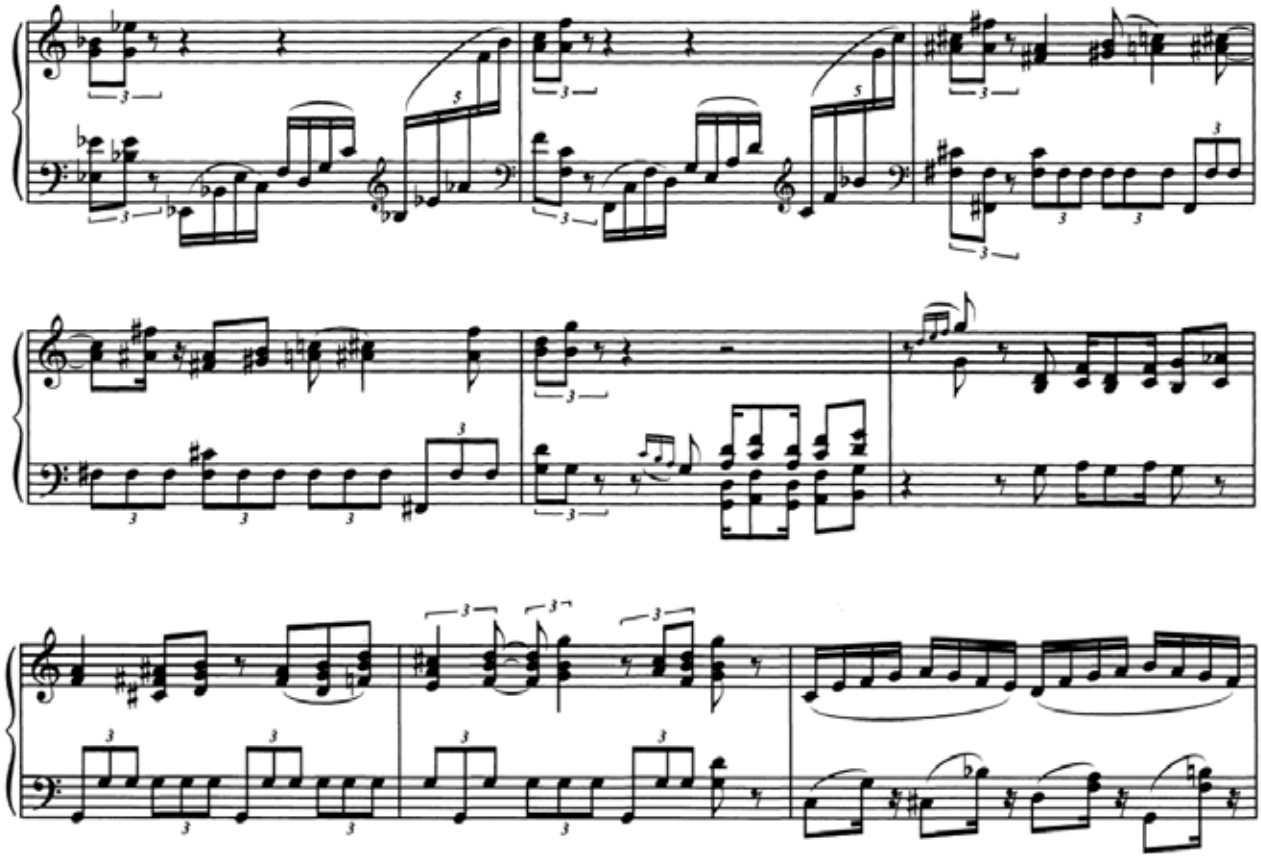

Рис. 5. «Наслідуючи Ганона» Б. Кривопуста (32–40 такти)

Нашарування та зміна гармонічних формотворчих елементів призводить до початкового проведення основної лейттеми 1-ї вправи Ш. Ганона (ІІІ частина – розділ А1, 40–55 такти), що уособлює підкріпленням розмаїття джазової поліакордики та полі-ладовості у імпровізаційній формі.

Постійні зміни ладо-тональних відхилень, які супроводжуються і призводять до секвенційних спадів вкрапленнями 16-х у низхідному русі утверджують національні риси джазового регтайму фортепіанної п’єси.

Полі-ритмічна та полі-тональна складова розгортання фактури додає рельєфності форми та довершеності (рис. 6).

Полі-тональні аспекти розвитку та трансформації ладо-тональних витоків і впливів художньо-образної п’єси демонструють наявну сентенцію змін та інтеграцію художніх образів «Наслідуючи Ганона», виходячи з основного зерна теми і його звукового втілення.

Підсумовуючи, вважаємо що фортепіанна образна п’єса «Наслідуючи Ганон» є прообразом та утвердженням художніх смислів 1-ї вправи Ш. Ганона у різноманітному вигляді, трансформації і розвитку.

Ритмо-інтонаційні труднощі, нашарування альтерацій та зміна полі-тональних засад є рушієм для розвитку технічної вправності піаністів, художньо-образного мислення і роботою над різними способами звуковидобуття, розмаїття засобів художньої виразності в парадигмі фортепіанної спадщини Б. Кривопуста.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Фортепіанне мистецтво українського композитора Богдана Кривопуста – неординарне та неоднозначне за своєю функціональною приналежністю у всіх його проявах. Це позначено індивідуалізацією творчої особистості, оригінальністю власного стилю та почерку, застосування елементів полі-ладовості як сегменту фортепіанної фактури, що вирізняє митця з-поміж інших композиторів.

Відображення полі-ладових аспектів у сучасній українській фортепіанній музиці є еволюцією музичної мови в умовах нестандартного композиторського підходу, що відображається у нашаруванні й поєднаннях полі-ладових

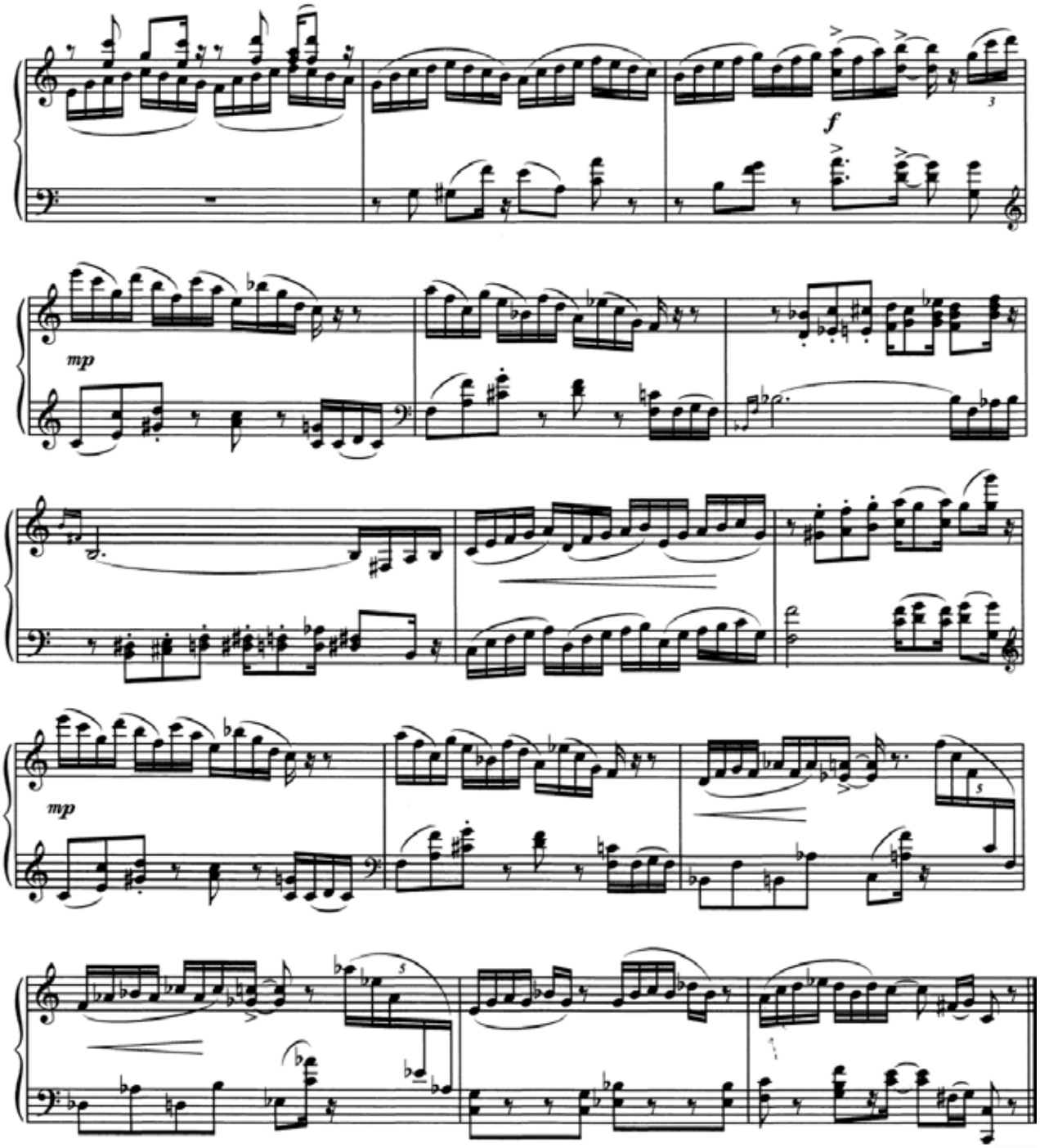

Рис. 6. «Наслідуючи Ганона» Б. Кривопуста (41–55 такти)

та полі-тональних структур у єдину канву музичного мелосу, до гармонічних та ритмо-інтонаційних витоків, які спрямовані до оновлення напряму українського фортепіанного регтайму. Популяризація національних рис фортепіанної музики, утвердження виконавсько-формотворчих елементів на засадах полі-ладовості є мало-досліджуваним явищем і перебуває на етапі докорінних змін та трансформації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Богдан Кривопуст став лауреатом премії імені В. С. Косенка. *Міністерство культури та інформаційної політики України*. 2022. URL: https://mkip.gov.ua/news/7988.html?__cf_chl_tk=YAHkU1dbfpYb0KvkgXtu.B5Exa8EesODfun0ANj53yU-1689603711-0-gaNycGzNC5A (дата звернення: 08.07.2023).

2. Концерт-презентація видання Форте QR Піано. Український звуковий простір. *Офіційний YouTube-канал Державного спеціалізованого видавництва «Музична Україна»*. 2021. URL: https://www.youtube.com/watch?v=CSnrHiFchAM (дата звернення: 05.07.2023).

3. Кривопуст Богдан Леонідович. *НСКУ. Національна Спілка Композиторів України*. 2006. URL: https://composersukraine.org/index.php?id=621 (дата звернення: 06.07.2023).

4. Кривопуст Богдан Леонідович. Українська музична енциклопедія. У 2 т. Т. 2. [Е – К] / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 600.

5. Латанський С. Кривопуст Богдан Леонідович. Енциклопедія Сучасної України / редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. URL: https://esu.com.ua/article-639 (дата звернення: 07.07.2023).

6. Форте QR Піано. Український звуковий простір / авт.-упоряд. Н. Гриднєва. Київ: Музична Україна, 2021. 208 с.

REFERENCES:

1. Bohdan Kryvopust stav laureatom premii imeni V. S. Kosenka. (2022). [Bogdan Krivopust became a laureate of the prize named after V. S. Kosenko]. *Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy*. – *Department of Culture and Information Policy of Ukraine*. URL: https://mkip.gov.ua/news/7988.html?__cf_chl_tk=YAHkU1dbfpYb0KvkgXtu.B5Exa8EesODfun0ANj53yU-1689603711-0-gaNycGzNC5A (date accessed: 08.07.2023) [in Ukrainian].

2. Kontsert-prezentatsiia vydannia Forte QR Piano. Ukrainskyi zvukovyi prostir. (2021). [Concert-presentation of the edition of Forte QR Piano. Ukrainian sound space.]. *Ofitsiinyi YouTube-kanal Derzhavnoho spetsializovanoho vydavnytstva «Muzychna Ukraina»*. – *Official YouTube channel of the State Specialized Publishing House «Music Ukraine»*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=CSnrHiFchAM (date accessed: 05.07.2023) [in Ukrainian].

3. Kryvopust Bohdan Leonidovych. (2006). [Bohdan Leonidovych Kryvopust]. *NSKU. Natsionalna Spilka Kompozytoriv Ukrainy*. – *NUCU. National Union of Composers of Ukraine*. URL: https://composersukraine.org/index.php?id=621 (date accessed: 06.07.2023) [in Ukrainian].

4. Skrypnyk, H. (2008). Kryvopust Bohdan Leonidovych. [Kryvopust Bohdan Leonidovych]. *Ukrainska muzychna entsyklopediia. – Ukrainian Music Encyclopedy*. In 2 vols. (Vol. 2). [E – K]. Kyiv: Vydavnytstvo Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii NAN Ukrainy [in Ukrainian].

5. Latanskyi, S. (2014). Kryvopust Bohdan Leonidovych. [Kryvopust Bohdan Leonidovych]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. – *Encyclopedy of Modern Ukraine*. K.: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, URL: https://esu.com.ua/article-639 (date accessed: 07.07.2023) [in Ukrainian].

6. Hrydnieva, N. (2021). Forte QR Piano. Ukrainskyi zvukovyi prostir. [*Forte QR Piano. Ukrainian sound space*]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

УДК 78.011.26
DO https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-9

Василь ЧЕПЕЛЮК
народний артист України, професор кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, вул. Ковельська, 15, м. Луцьк, Україна, 43016
***ORCID:** 0000-0003-3518-0884*

Олександр КАЛУСТЬЯН
заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України, професор, завідувач кафедри естрадної музики, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33028
***ORCID:** 0000-0002-1910-362X*

Марія КОВЛЕВА
*старший викладач кафедри естрадної музики**,** Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33028*

Бібліографічний опис статті: Чепелюк, В., Калустян, О., Ковальова, М. (2023). Стильові особливості рок-музики в системі жанрових узагальнень. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 62–68, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-9

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОК-МУЗИКИ В СИСТЕМІ ЖАНРОВИХ УЗАГАЛЬНЕНЬ

У пропонованій статті розглядається питання жанрових узагальнень рок-музики з точки зору ретроспективних особливостей комплексного усвідомлення класифікації та організації музичного матеріалу творів, в процесі конкретизації розмежування визначення жанрово-типових проектів, з урахуванням музично-естетичних потреб. У даному випадку важливим є те, що рок-музика як складова частина музичного мистецтва має безпосередній вплив на формування всіх культурологічних процесів і відіграє велику роль у становленні досягнень світової культури.

На етапах виникнення, розвитку і ствердження своїх художньо-естетичних позицій рок-музика суттєво впливає на значну частину людства, як стильовий контент концептуально-жанрового визначення оснований на психоделічних тенденціях рок-музики, аналоги яких можна знайти і в інших видах мистецтва (зображальне, театральне, поезія). У зв'язку з цим виникають паралелі між технологічними аспектами досягнення характерних жанрово-стильових ознак творів та політичними, економічними, морально-етичними та психолого-естетичними тенденціями періодизації розвитку суспільства, як основного індикатора у визначенні споживацьких потреб аудиторії.

***Метою статті** є виявлення основних інтеграційних моментів полістильових тенденцій рок-музики в історичному аспекті, розумінні трансформаційних процесів, таких понять як поп-, біт-, рок-музика на рівні індивідуалізації їх значень та пошуку спільних ознак у загальному визначені комплементарної насиченості інформаційного об'єму в процесі усвідомлення поп-музики як комплексного явища.*

***Наукова новизна**. Визначено основні проблеми та висвітлено новаторські тенденції сукупності комплементації засобів музичної виразності рок-музики яка суспільно-орієнтована на відображення філософської доктрини не сприйняття реального світу з його складностями і протиріччями та пошуку досягнення «ідеалу». Таке психологічне підґрунтя, з моменту виникнення рок-музики було пов'язане з намаганням повного абстрагування від оточуючого суспільства з його моральними нормами і духовними цінностями. Формуються тенденції власного бачення оточуючого світу, знищення межі між особистим і поза особистим, звільнення свідомості від умовностей і традицій у досягненні і реалізації бажань.*

***Висновки.** Рок-музика в своїй основі популяризувала почуття колективізму і взаємодопомоги, як метод подолання відчуження і ствердження повної гармонії. У результаті чого соціальні конфлікти та протиріччя мали вирішуватися за рахунок відкидання реалій, занурення у потойбічні світи і сюреалістичні фантазії, що безпосередньо впливало на фактурну організацію засобів музичної виразності і визначеність звучання музичних творів.*

Враховуючи це, можна констатувати що у даній ситуації однозначність типології у розумінні визначень стилю і жанру практично неможлива, і моносистемний підхід втілення творчих задумів у площині філософських фундацій рок-музики методично недоцільний так як у даному випадку вимагається використання техно-

логії інтегрованих узагальнень полі стильових ознак рок-музики в системі жанрових формацій за ситуативною конкретизацією індивідуальних особливостей творчих проектів.

Ключові слова: *рок-музика, тенденції, класифікація, типові проекти, комплексна організація, ретроспектива, засоби музичної виразності, жанр, полістилістика, фактурна організація, музичні твори, формація, композиторські техніки.*

Vasil CHEPELYUK
People's Artist of Ukraine, Professor at the Department of Musical Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 15 Kovelska street, Lutsk, Ukraine, 43016
ORCID: *0000-0003-3518-0884*

Oleksandr KALUSTIAN
Merited Artist of Ukraine, Member of the National Union of Composers of Ukraine, Professor, Head of the Department of Pop Music Rivne State University of the Humanities, 12 Stepana Bandera street, Rivne, Ukraine, 33028
ORCID: *0000-0002-1910-362X*

Mariia KOVLEVA
Senior Lecturer of Department of Pop Music, Rivne State University of the Humanities, 12 Stepana Bandera streeet, Rivne, Ukraine, 33028

To cite this article: Chepelyuk, V., Kalustyan, O., Koval′ova, M. (2023). Stylovi osoblyvosti rok-muzyky v systemi zhanrovykh uzahalnen [Stylistic features of rock music in the system of genre generalizations]. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 62–68, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-9

STYLE FEATURES OF ROCK MUSIC IN THE SYSTEM OF GENRE GENERALIZATIONS

This article deals with the issue of genre generalizations of rock music from the point of view of retrospective features of the complex understanding of the classification and organization of the musical material of works, in the process of concretizing the differentiation of the definition of genre-typical projects, taking into account musical and aesthetic needs. In this case, it is important that rock music as an integral part of musical art has a direct impact on the formation of all cultural processes and plays an important role in the formation of the achievements of world culture.

At the stages of its emergence, development, and assertion of their artistic and aesthetic positions, rock music significantly affects a significant part of humanity, being a stylistic content of conceptual and genre definition based on psychedelic trends in rock music, analogs of which can be found in other arts (fine, theater, poetry) In this regard, there are parallels between technological aspects, the achievement of characteristic genre and style features of works, and political, economic, moral and ethical and psychological and aesthetic trends of periodization of society as a key indicator in determining consumer needs of the audience.

The aim *of the article is to identify the main points of integration of the polystylistic tendencies of rock music in the historical aspect, to understand the transformational processes of such concepts as pop, beat, and rock music at the level of individualizing their meanings and finding common features in the generally defined complementary saturation of the information volume in the process of understanding pop music as a complex phenomenon.*

Scientific novelty. *The main problems are identified and the innovative trends of the set of complementations of the means of musical expression of rock music is socially focused on the reflection of the philosophical doctrine of not perceiving the real world with its complexities and contradictions and the search for the achievement of the "ideal". Such a psychological basis since the emergence of rock music has been associated with the attempt to completely abstract from the surrounding society with its moral norms and spiritual values. Tendencies of one's vision of the surrounding world, the destruction of the boundary between the personal and the extra-personal, the liberation of consciousness from conventions and traditions in the achievement and realization of desires are formed.*

Conclusions. *Rock music promoted a sense of collectivism and mutual aid as a method of overcoming alienation and affirming complete harmony. As a result, social conflicts and contradictions had to be resolved by rejecting realities, immersion in otherworldly worlds, and surreal fantasies, which directly affected the texture of the means of musical expression and the certainty of the sound of musical works.*

Taking this into account, it can be stated, that in this situation, the unambiguity of the typology in understanding the definitions of style and genre is practically impossible, and the mono system approach of embodying creative ideas in the plane of the philosophical foundations of rock music is methodically inexpedient. In this case, the use of technology

of integrated generalizations of poly-style features of rock music in the system of genre formations by situational concretization of individual features of creative projects is required.

Key words: *rock music, tendencies, classification, typical projects, complex organization, retrospective, means of musical expression, genre, polystylistics, factual organization, musical works, formation, compositional techniques.*

Актуальність проблеми. Дослідження масової музичної культури має важливе значення для сучасної науки і педагогіки. Це належить і до питання вивчення так званої рок-музики, якою захоплюється велика кількість широких верст шанувальників музичного мистецтва у всьому світі. За весь період існування визначеної концепції рок-музики виникла багато її стильових різновидів які у деяких випадках можуть принципово відрізнятися один від одного за художньо-естетичними ознаками, виразовими засобами та змістом. На сьогоднішній день рок-музика набула великого впливу на різноманітні музичні жанри естрадної музики і довела свою універсальність в процесі адаптованої інтеграції з фольклором, поп-музикою і джазом. Цілком істотно, що в межах однієї наукової статті, ми не в змозі надати досконало-вичерпну інформацію щодо реалізації жанрово-стильових тенденцій вцілому, так як в процесі історичного розвитку музичного мистецтва виникло багато напрямків, течій та їх відгалужень, стилістика яких доволі неоднозначна, що не дає можливості визначення концепцій чіткої жанрової диференціації.

Аналіз наукових досліджень і публікацій з питань стильових особливостей рок-музики в системі жанрових узагальнень за об'ємом матеріалів охоплює різноманітні аспекти які висвітлюють процеси виникнення, розвитку і становлення даного творчого проекту як самостійного явища музичного мистецтва. Це різноманітні роботи які присвячені даному питанню, а саме: довідники, словники, дисертаційні дослідження, посібники, монографії. Має місце велика кількість публікацій, статей у наукових і періодичних виданнях. Нажаль у порівнянні з іншими країнами за кількісними показниками науково-методичної літератури, щодо висвітлення проблемних питань пов'язаних з системно-структурними особливостями формування рок-музики, ми дещо програємо. На сучасному етапі гостро стоїть питання активізації роботи над фундаментальними науковими дослідженнями у даній галузі розвитку музичного мистецтва. Правда, треба зазначити, що останнім часом почали частіше з'являтися публікації у різноманітних збірниках, журналах, газетах. Це пояснюється реальним фактором активізації шоу-бізнесу, зростанням популярності рок-музики, сучасної масової культури, естрадної і комерційної музики, що вимагає серйозних наукових досліджень, реальної оцінки потреб сьогодення і глибокого аналізу впливу цих процесів на суспільство.

Мета статті є виявлення основних інтеграційних моментів полістильових тенденцій рок-музики в історичному аспекті, розумінні трансформаційних процесів, таких понять як поп-, біт-, рок-музика на рівні індивідуалізації їх значень та пошуку спільних ознак у загальному визначені комплементарної насиченості інформаційного об'єму в процесі усвідомлення поп-музики як комплексного явища. Невід'ємним фактором є роль музикування у розвитку і становленні жанрово-стильових ознак рок-музики в системі індивідуальних і колективних видів творчості. Треба розглянути історичний аспект розвитку рок-музики в контексті виконавської діяльності та формування різноманітних творчих колективів на рівні спільних ознак і відмінностей трактовки та інтерпретації музичних творів. Необхідно звернути увагу на еволюційні процеси і прогресивні тенденції розвитку музичного мистецтва у формуванні сучасних засобів музичної виразності з урахуванням використання досягнень новітніх технологій у сфері комп'ютерно-електронної музики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Велику роль у вивченні питання стильових особливостей рок-музики і жанрових узагальнень відіграє системний аналіз і деталізація об'єму інформаційного простору пов'язаного з розвитком музичного мистецтва. Важливим фактором є диференціація багатовекторних процесів пов'язаних з усвідомленням поетапності і періодизації взаємодії різноманітних канонічних, пошукових і прогресивних тенденцій на рівні визначених результатів їх співвідношення. В світлі цих положень рок-музика, як і всі творчі проекти, не може існувати ізольовано від мистецького середовища, де музика, як складова частина цілого, являє собою багаторівневий комплекс у якому постійно відбу-

ваються процеси взаємодії і співвідношення жанрово-стильових градацій, як на рівні їх розмежування так і на рівні можливих варіантів інтегрованих узагальнень. Дана концептуальна позиція вимагає від нас розгляду таких музичних явищ, як поп-, рок-, біт-музика, які не випадково об'єднані в одному блоці, тому що на протязі великого відрізку часу музикознавці дуже часто однозначно використовували ці термінологічні константи для визначення стильових і жанрових ознак сучасної масової музичної культури. Характерно те, що ці термінологічні визначення часто трактуються зовсім по різному, набуваючи більш розгорнутих або більш звужених значень. Це підтверджує неточність і умовність термінології стосовно жанрово-стильових об'єктів дослідження, що у даній ситуації не розв'язує поставлених завдань. Лишається відкритим питанням ідентифікації об'єктів в контексті жанровості і стилістики (Постой, 2017: 43). Невизначеність межі відмінності цих музичних явищ обумовлюється реальними труднощами пов'язаними з ситуативним використанням системно сформованих засобів музичної виразності і прийомів музикування. Враховуючи характерні особливості поняття «поп-музика» виникає можливість конкретизувати дві трактовки – широке значення (вся популярна музика) та вузьке, локальне, яке використовується в першу чергу для характеристики явищ які відносяться до жанрової сфери так званої рок-музики, тобто терміну що часто використовується поряд з терміном «біт». Існує точка зору, згідно якої, слово рок є жанрово-стильовим синонімом поняття поп-музика. Треба відмітити що незважаючи на все деякі автори розглядають поп-музику в аспекті зарубіжної поп-культури в цілому, але інші мають протилежну точку зору і підкреслюють незалежність самого явища. У деяких випадках прирівнюються терміни «рок» і «біт» хоча інші дослідники все ж таки схильні розмежовувати дані поняття конкретизуючи їх смислові значення. Якщо вважати «біт» і «рок» поняттями ідентичними то цілком істотно вони рівноцінно будуть належати до сфери стильових і жанрових ознак поп-музики. Сприймаючи «біт» як явище не тільки музичне, але і соціальне, беручи до уваги індивідуалізацію творчих методів, полярність музично-естетичних поглядів окремих виконавців та творчих колективів (зокрема відмінність стильових уподобань в контексті жанрових узагальнень) треба підкреслити відсутність у біті в цілому не тільки комплексно-системної єдності, але і єдність стилю. Крім того це говорить про наявність у біт-музиці тенденцій жанрових ознак сучасної розважальної музики з урахуванням варіантно-визначених складів виконавців і потреб суспільно-цільового спрямування. Таким чином ця концепція основана на розмежуванні понять «біт» і «рок», де рок трактується як вузьке стильове явище, а з іншої точки зору «біт» розглядається як широке коло музичних явищ пов'язаних з варіантами тембральної трансформації звучання і визначеними умовами прослуховування.

У даному випадку намагання конкретизувати сутність поняття біт-музика створює ще більш невизначену ситуацію, але набуває значення той факт що термін «рок» і «біт» сприймаються як самостійні значення де рок-музика стає індивідуумом у розумінні визначення стильових ознак.

Достатньо широка трактовка слова «рок» це сукупне визначення всіх популярних стилів похідних від чорного блюзу і білої традиції кантрі-енд-вестерн адаптовано до генетичних зв'язків цих стилів (Полянський, 2015: 67).

Дещо інша точка зору на це питання формує більш широке і одночасно регіональне (американське за витоками) бачення процесів, де згідно цієї версії американський термін «рок» більш пізнє в часі визначення всієї музики, яка раніше за жанрово-стильовими ознаками називалася «біт» і мала відношення в першу чергу до засновників даного типу поп-музики (Beatles, Rolling Stones, Animals, Pretty, Things). Таким чином, те що раніше по-перше називалося слово «біт» і те що було продовженням розвитку цієї музики надалі, з визначеного відліку часу набуло нового термінологічного визначення «поп». В контексті розвитку рок-музики вимальовується диференціація слово «біт»: 1) локальні – для раннього визначення перших англійських ансамблів; 2) максимально-широкі – для всіх вокально-інструментальних ансамблів. Одночасно формуються два значення слова «рок»: 1) вузько-стильове; 2) широке – характерне для всіх груп такої комплектації, враховуючи також перші англійські біт-групи (починаючи приблизно з середини 70-х років минулого століття), які виникли

у США і потім розповсюдилися в Європі (Коляда, Конончук, 2016: 259-263).

Таким чином поняття рок-група вперше з'явилася у США, і охоплюючи репертуарний музичний матеріал, створений ще до виникнення саме цього терміну першими bit-групами в процесі розвитку і становлення жанрово-стильових ознак розповсюдилося на всі твори даного типу музично-естетичного спрямування і сприйняття.

Велику роль у визначенні рок-музики відіграє типологізація сучасної поп-музики в контексті танцювальних жанрів негритянського міського фольклору, ритм-енд-блюзу, музики кантрі-енд-вестерн і рок-н-ролу (Полянський, 2004: 21). Крім характерних музично-естетичних ознак рок-музики велику роль відіграють її соціальні функції, різноманітні побутово-ситуативні форми, технічне оснащення. Уніфікованість адаптації стильових властивостей рок-музики в системі жанрових узагальнень підтверджується її тенденціями інтегруватися у різноманітні види технологічних концепцій організації музичного матеріалу, позитивно впливаючи на збагачення можливостей комплексного використання засобів музичної виразності. Таке явище формує велику кількість різновидів класифікації напрямків і течій в залежності від аспектів сприйняття варіантної визначеності методів аналізу у комплементарному усвідомленні поетапних процесів розвитку рок-музики. Але найбільш визначеним і сформованим стильовим напрямком можна вважати поп-рок пов'язаний з традиціями музики кантрі на основі популярних пісенних і танцювальних жанрів. Також треба відзначити формування таких явищ як майнстрім-рок, за аналогом усвідомлення і сприйняття майнстріму в джазі, де рок орієнтований на традиції блюзу і ритм-енд-блюзу та авангардний рок, як експериментальний процес пошуку нетрадиційно-нормативних технологій організації музичного матеріалу. Неможна не звернути увагу на великий вплив жанру рок-н-ролу на формування ранніх взірців музики. Рок-н-рол виявився потужним стимулятором творчої активності музикантів і своєрідною хронологічною і стильовою зв'язкою масової західної музичної культури кінця 40-х початку 60-х років минулого століття з аналогічним за функцією і визначеністю суспільних тенденцій мистецтвом кінцям 50-х початку 60-х років (Hodeir, André, 1958).

У першому випадку кінця 40-х початку 60-х років в значній мірі була орієнтація на джаз і перш за все на його канонічно-комерційні, масові тенденції, а також на сферу шлягеру в цілому, де вплив джазу був неоднозначним у стовідсотковому використанні специфічних засобів музичної виразності. На відмінну від цього у розвитку музичного мистецтва 50-х, 60-х років конкретизація усвідомлення широкого значення «біт» остаточно трансформується у термінологічному визначенні рок-музика.

Взагалі історія виникнення і розповсюдження різноманітних термінів і понятійних констатацій, які належать до масової музичної культури, вимагає більш досконалого вивчення матеріалу в системі використання різноманітних форм і методів аналізу, у вирішенні даного питання. Введення тих чи інших назв часто пов'язано з різними трактовками ситуацій суб'єктивного бачення ретроспективної поетапності розвитку музичного мистецтва, що може призводити до протиріч авторських концепцій дослідників в контексті співставлення індивідуально визначених версій.

У даних складних випадках вибору комплексно-аналітичних методів треба звернути увагу на два наступних ретроспективно-виважених фактори:

1. Формальне виникнення у визначений відрізок часу якогось переліку термінологічних назв;

2. Фактично-історичне термінологічне визначення явища яке характеризується цією назвою за його системно-комплементарними ознаками організації музичного матеріалу.

3. Той факт, що дуже часто окремі важливі ознаки та елементи будь-якого майбутнього стилю, значно раніше його формації у цілісне явище, були розмежовані у різних стилях і не підлягали конкретній жанровій систематизації, призводило до того, що виникали хронологічні неспівпадання результатів формальних і фактичних методів дослідження стильових особливостей рок-музики в системі жанрово-стильових узагальнень у форматі кінцевого результату.

В контексті цих положень неможливо обійти значення блюзу у формуванні алгоритмічної поетапності становлення рок-музики,

а саме: блюз – рок-н-рол – рок-музика. Таким чином блюз сформований на основі афроамериканської культури як концентроване жанрове явище, в процесі своєї еволюції виявила полівекторні властивості у розподілі на декілька різновидів і стилів сформувавши систему засобів музичної виразності де рок-музика сприймається як алгоритмічно-сформований об'єкт в системі попередніх і сучасних параметрально-стильових особливостей жанрових узагальнень (Тормахова, 2017: 114).

Таким чином вимальовується візуально-схематичне бачення розмежування різноманітних принципів трансформації співвідношення засобів музичної виразності в результаті чого формується кінцевий результат звучання музичного матеріалу, в основі якого закладено багато різноманітних факторів впливу пов'язаних з питаннями історично-еволюційних процесів розвитку суспільства.

Велику роль відграють прогресивні тенденції конструктивно-структурних особливостей композиторських технік, поетапна структуризація взаємодії традицій і новаторства та особливості пошуку інтеграційних методів поєднання елементів цілого.

Треба зазначити, що становлення рок-музики є комплексним явищем музичного мистецтва де стильові особливості і жанрові узагальнення співвідносяться на рівні полісистемно-адаптованої взаємодії концептуально визначених процесів співставлення єдності і протилежностей.

Висновки. У даній статті були розкриті питання жанрових узагальнень рок-музики з точки зору ретроспективних особливостей комплексного усвідомлення класифікації, типологізації і видів організації музичного матеріалу творів, в процесі ретроспективної конкретизації розмежування визначених цілеспрямованих жанрово-типових проектів, з урахуванням естетичних потреб суспільства. Жанр як комплексна доктрина вимагає усвідомлення системи координат структурної формації і складових явища, а саме: стильових ознак, епохи, використання композиторських технік і принципів фактурної організації засобів музичної виразності. Це дає можливість збалансовано проаналізувати тенденції полістильових властивостей рок-музики, як прогресивно-перспективного явища.

Перспективи подальших досліджень. Рок музику можна порівняти з гнучкою матерією яка логічно адаптується у різноманітних жанрово-стильових ознаках ретроспективних напрямків розвитку музичного мистецтва. Така універсальність створює умови для інтеграції в системі традиційних академічних жанрів. Уніфікуються формотворчі процеси, відбувається конкретизація співвідношень ладо-тональних конструкцій, трансформується взаємодія структурних і функційних особливостей гармонії, як у варіантах заповнення стандартних схем, так і в процесі впровадження характерних моментів еліптичних співвідношень. Це створює перспективні умови для подальшого розвитку і становлення новітніх технологій фактурної організації засобів музичної виразності в контексті експериментальних пошуків сучасних концепцій взаємодії різноманітних тенденцій впровадження полістилістики жанрових узагальнень. Реалії сьогодення вимагають комплексного підходу у питаннях ситуативного аналізу і відповідних музикознавчих досліджень пов'язаних з перспективним баченням наступних інновацій з урахуванням історичного розвитку музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Постой Г. Г. Естрадно-джазовий оркестр. Теорія та практика: навч. посіб. Київ: Видавництво Ліра, 2017. 148 с.

2. Коляда І. А., Конончук Ю.В. Історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів «*Молодий вчений*» № 12, 2016. С. 259–263

3. Олендарьов В. Вітчизняний джаз та проблема стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02 – музичне мистецтво. Київ, 1995. 22 с.

4. Полянський В. Стилістика раннього джазу. Київ, 2004. 116 с.

5. Полянський Т. Традиційний джаз. Київ: Музична Україна, 2015.

6. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: монографія. Київ: Видавництво Ліра, 2017. 204с.

7. Hodeir, André. Jazz, its evolution and essence. Grove Press, 1958.

REFERENCES:

1. Postoy H. H. (2017). Estradno-dzhazovyy orkestr. Teoriya ta praktyka: navch. posib [Pop and jazz orchestra. Theory and practice: education. Manual]. *Kyyiv: Vydavnytstvo Lira* [in Ukrainian].

2. Kolyada I. A., Kononchuk Y.V. (2016). Istoriya stanovlennya blyuzu ta dzhazu yak muzychnykh zhanriv. [The history of the formation of blues and jazz as musical genres]. *«Molodyy vchenyy», 12, 259–263* [in Ukrainian].

3. Olendarov V. (1995). Vitchyznyanyy dzhaz ta problema stylyu [Domestic jazz and the problem of style] *avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.02 – muzychne mystetstvo. K.* [in Ukrainian].

4. Polyanskyy V. (2004). Stylistyka rann′oho dzhazu. [Stylistics of early jazz]. *Kyyiv* [in Ukrainian].

5. Polyanskyy T. (2015). Tradytsiynyy dzhaz [Traditional jazz]. *Kyyiv: Muzychna Ukrayina* [in Ukrainian].

6. Tormakhova V. M. (2017). Ukrayins′ka estradna muzyka i fol′klor: vzayemopronyknennya i syntez: monohrafiya [Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis]. *Kyyiv: Vydavnytstvo Lira* [in Ukrainian].

7. Khodeyr Andre (1958). Dzhaz, yoho evolyutsiya ta sutnist′ [Jazz, its evolution and essence]. *Grove Press* [in English].

УДК 378.147.091:784.1.071.4-051
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-10

Лілія КАЧУРИНЕЦЬ
старший викладач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, вул. Проскурівського підпілля, 139, м. Хмельницький, Україна, 29013
***ORCID:** 0000-0002-7800-789X*

Бібліографічний опис статті: Качуринець, Л. (2023). Імерсивні технології у фаховій підготовці майбутніх керівників вокально-хорових колективів. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 69–75, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-10

ІМЕРСИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ

У статті розкрито стабілізувальну функцію використання імерсивних технологій у фаховій підготовці майбутніх керівників вокально-хорових колективів під час глобальних кризових ситуацій, які можуть значно порушити традиційні форми навчання та негативно вплинути на якість підготовки студентів.

***Мета статті** полягає у висуванні та обґрунтуванні практичних аспектів використання імерсивних технологій у фаховій підготовці майбутніх керівників вокально-хорових колективів. **Методологія статті** базується на використанні експериментального методу в галузі диригентської техніки та вокально-хорової практики в контексті цифрової трансформації мистецької освіти. Здійснений аналіз наукових досліджень дозволив ідентифікувати важливі питання, які виникають під час дистанційної студентської практичної роботи з хором, виявити ефективні цифрові педагогічні інструменти.*

***Наукова новизна статті** полягає у впровадженні ідеї імерсивних технологій у фахову підготовку майбутніх керівників вокально-хорових колективів, які охоплюють різноманітні інтерактивні та сенсорні інтерфейси, що дозволяють створити враження присутності у віртуальному або розширеному реальному середовищах. У статті розкрито практичний аспект застосування віртуальних технологій у вокально-хоровій практиці, визначено методику проведення глибокого занурення у віртуальні середовища, експериментально перевірено запропоновані інновації, як-от: віртуальна реальність (VR хор), доповнена реальність (AR голосовий тренер), віддалені заняття та симуляції (взаємодія з віртуальними зразками) в освітньому процесі, які забезпечують більш ефективну та цікаву підготовку майбутніх диригентів-хормейстерів.*

***Висновки.** Застосування імерсивних технологій відіграє важливу роль у забезпеченні стабільності, доступності та послідовного розвитку фахової підготовки майбутніх керівників вокально-хорових колективів, незалежно від наявних обмежень. Упровадження таких технологій допомагає зберегти високу якість навчання та створює креативні можливості для підготовки студентів до майбутньої творчої діяльності в музичному просторі.*

***Ключові слова:** імерсивні технології, фахова підготовка, майбутній диригент, вокально-хорова практика.*

Liliia KACHURYNETS
Senior Lecturer at the Department of Vocal and Conducting-Choral Disciplines, Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, 139 Proskurivskoho Pidpillia street, Khmelnytskyi, Ukraine, 29013
***ORCID:** 0000-0002-7800-789X*

To cite this article: Kachurynets, L. (2023). Imersyvni tekhnolohii u fakhovii pidhotovtsi maibutnikh kerivnykiv vokalno-khorovykh kolektyviv [Immersive technologies in professional training of future directors of vocal and choral groups]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 69–75, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-10

IMMERSIVE TECHNOLOGIES IN PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE DIRECTORS OF VOCAL AND CHOIR GROUPS

The article reveals the stabilizing function of the use of immersive technologies in professional training of future directors of vocal and choral groups during global crisis situations, which can significantly disrupt traditional forms of education and negatively affect the quality of student training.

The objective of the article *is to propose and define practical aspects of the use of immersive technologies in professional training of future directors of vocal and choral groups.* ***The methodology of the article*** *is based on the use of experimental method in the field of conducting technique as well as vocal and choral practice in the context of digital transformation of art education. The analysis of scientific researches made it possible to identify important questions that arise during distant practical work of students with the choir, to detect effective digital pedagogical tools.*

The scientific novelty of the article *is in the introduction of the idea of immersive technologies into the professional training of future directors of vocal and choral groups, which include a variety of interactive and sensory interfaces that allow creating the impression of presence in virtual or augmented real environments. The article reveals the practical aspect of the application of virtual technologies in vocal and choral practice, defines the methodology of deep immersion into virtual environments, experimentally verifies the proposed innovations, such as: virtual reality (VR choir), augmented reality (AR voice trainer), remote classes and simulations (interaction with virtual samples) in the educational process, which provide more effective and interesting training of future conductors-choirmasters.*

Conclusions. *The use of immersive technologies plays an important role in ensuring the stability, accessibility and consistent development of professional training of future directors of vocal and choral groups, regardless of existing limitations. The implementation of such technologies helps to maintain the high quality of education and makes creative opportunities for training students for future creative activities in the musical space.*

Key words: *immersive technologies, professional training, future conductor, vocal and choral practice.*

Актуальність проблеми. Глобальна світова пандемія Ковід-19 та правовий режим воєнного стану, зумовлений повномасштабним вторгненням російського агресора, призвели національну систему освіти України до нагальної потреби організації дистанційного або комбінованого навчання. Педагогічна спільнота мистецьких закладів вищої освіти опинилася перед суттєвими освітніми викликами та перспективами забезпечення й апробації умов цифровізації синхронного режиму: здобувач освіти – викладач. Виконання завдань організації практичних занять допомогло викладачам диригентсько-хорових дисциплін ухвалити педагогічне рішення – використовувати імерсивні технології, які дозволяють активізувати та належно забезпечити процес фахової підготовки майбутніх керівників вокально-хорових колективів в умовах сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Підґрунтям пошуку педагогічних умов фахової підготовки диригентів-хормейстерів у цифровому просторі послужили наукові праці: Олексія Павленка, де акцентується увага на розвитку музичної освіти з використанням віртуальної реальності, вивченні нових векторів музичної освіти та її вступу до світового освітнього простору на основі інноваційних технологій (Pavlenko, 2022, с. 308–319); Себастьяна Рутковського, у якій розглянута система віртуальної реальності як потенціал покращення координації рук і очей молодих музикантів, що приводить до швидшого оволодіння музичним інструментом (Rutkowski, 2021); Едоардо Інноченті, де доводиться ефективність використання мобільних технологій віртуальної реальності в синергії з традиційними методиками навчання музики в початковій школі з точки зору активного слухання, уваги та часу (Innocenti, 2019, с. 102–117); Йосипа Псотка, у якій аналізуються імерсивні технології віртуальної реальності та її освітні можливості, пов'язані з зануренням у синтетичні середовища (Psotka, 1995, с. 405–431). Питання щодо використання імерсивних технологій у фаховій підготовці майбутніх керівників вокально-хорових колективів не знайшли достатнього висвітлення, що зумовило вибір теми дослідження.

Мета дослідження – запропонувати та окреслити практичні аспекти використання імерсивних технологій у фаховій підготовці майбутніх керівників вокально-хорових колективів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Трансформація традиційної освіти в цифрову епоху відбувається у відповідь на швидкі зміни в технологіях, суспільстві та економіці, що передбачає впровадження сучасних цифрових інновацій та інструментів в освітній процес. Цифровізація освіти забезпечує доступ до нових можливостей, підвищує ефективність та якість навчання, сприяє розвитку студентів і педагогів, а також розширює можливості взаємодії між учасниками освітнього процесу. У наш час цифрові технології стають необхідними, а їхнє впровадження є важливим завданням для освітніх закладів. Проте успіх освітньо-цифрової трансформації вимагає наявності умов використання, належної підготовки педагогічного персоналу, дотримання кібербезпеки, а також збалансова-

ного підходу до використання цифрових технологій у навчальних програмах.

Сучасна цифровізація освіти спричинила ряд переваг в освітній процес, допомагаючи учням та студентам здобувати знання більш ефективно та зацікавлено. Основними аспектами цифрового навчання є різноманітні інструменти та технології, які дозволяють перетворити традиційний освітній процес у високотехнологічне й інтерактивне дослідження, як-от: електронні навчальні платформи (онлайн-платформи та системи управління навчанням: відеоуроки, тести, завдання та домашні роботи), відеолекції та вебінари, інтерактивні інструменти (інтерактивні дошки, планшети), відкриті онлайн-курси, використання штучного інтелекту та аналітики даних (відстеження академічного прогресу, ідентифікація труднощів у навчанні), освітні та мобільні додатки (інтерактивні ігри), імерсивні навчальні технології та симуляції (віртуальна та доповнена реальність).

Застосування останніх у дистанційному освітньому процесі набуває великої популярності завдяки активному залученню студентів у віртуальні або імітовані середовища для покращення можливостей розуміння та вирішення реальних навчальних проблем. Цей підхід набагато ефективніший, ніж традиційні методи навчання на дистанції, оскільки він дозволяє студентам отримувати безперервний практичний досвід та сприяє глибокому засвоєнню матеріалу.

Ми визначаємо імерсивні технології як максимальне комп'ютерне занурення («ефект присутності») користувачів інтернету у віртуальне або змішане середовище, головною метою є створення відчуття фактичного перебування в іншому світі, які можуть бути реалістичними, фантастичними або абстрактними. До основних компонентів імерсивних технологій належать: віртуальна реальність (VR) (інтерактивна 3D-взаємодія через спеціальну гарнітуру, яка закриває поля зору користувача і підключає його до віртуального середовища), доповнена реальність (AR) (додає віртуальні об'єкти до реального світу), змішана реальність (MR) (VR та AR), 360-градусні відео та фото.

Американський дослідник освітніх технологій Йосип Псотка вважає, що імерсивні технології занурюють користувача у віртуальний світ, яким можна керувати або взаємодіяти за допомогою комп'ютера, датчиків руху та іншого обладнання. Такі технології забезпечують відчуття присутності в іншому місці чи часі, дозволяють навчальним програмам і тренажерам створювати імітаційні сценарії, абсолютно реалістичні для виконання в реальному житті (Psotka, 1995, с. 409–410).

Науковці Панафриканського конгресу на чолі з доктором фармацевтичних наук Джонатаном Лоу, запроваджуючи технологічні платформи в приватних закладах вищої освіти в Марокко, Школі архітектури Касабланки та Марокканській школі інженерних наук, дійшли висновку, що імерсія (від *immersio* – занурення) дозволяє учням ефективно взаємодіяти з імітованими об'єктами та середовищами, здійснювати віртуальні екскурсії, досліджувати фізичні простори або проходити навчання за допомогою імітованих лабораторних вправ (Kigotho, 2021).

Мистецтвознавці Київської галереї картин і скульптур акцентують увагу на потребі глибокої імерсії в артпросторі, оскільки традиційні способи залучення глядача до світу мистецтва стають менш ефективними. Фахівці галереї використовують імерсивні технології як важливий прорив, що дозволяє залучити віртуальну аудиторію усього світу та просувати свої колекції в соціальних мережах. Можливість взаємодії з мистецькими творами через технології розширеної реальності пробуджує інтерес у користувачів, навіть якщо вони не мають попереднього досвіду взаємодії з мистецтвом, що приводить до фактичного відвідування музею (KyivGallery, 2020).

Імерсивні технології використовуються в різних галузях навчання – від медицини до мистецтва. До прикладу, в музичній освіті завдяки розробкам віртуальної реальності, учні мають доступ до імерсивних симуляцій музичних інструментів, що надає можливість ознайомитися з технікою та реалістичним досвідом гри для вибору майбутньої спеціалізації без потреби придбання фізичного інструмента.

Здобуття фахової освіти студентами, які мріють про майбутню кар'єру керівника вокально-хорового колективу, тісно пов'язано з якісною організацією їхньої професійної підготовки, зокрема створенням стимулювального, творчого та інноваційного середовища для вокально-хорової практики. Така практика допомагає розвивати необхідні в майбутній

професійній діяльності диригентів-хормейстерів навички та вміння: диригентська та вокальна техніка, поетапна робота з хором, гра партитури, аналіз творів, концертно-виконавська діяльність, а також ознайомлення з процесом звукозапису.

Для досягнення майстерності пропонуємо студентам застосувати імерсивні технології, які забезпечують інноваційний підхід до навчання. Основною імерсивною технологією у фаховій підготовці майбутніх керівників вокально-хорових колективів є віртуальна реальність (VR), яка дозволяє створити імітацію реального хорового виступу або концерту.

Створення віртуального хору – технологія об'єднання звукових записів окремих виконавців у єдину гармонійну музичну композицію. Обраний хоровий твір диригент розподіляє на голосові партії. Далі здійснюється територіальний пошук виконавців з різних місцевостей. Кожен виконавець записує свій голос за допомогою мікрофона і комп'ютерного програмного забезпечення для запису аудіо. Записи голосів обробляються для видалення недоліків та надання бажаного звучання. Потім вони змішуються разом із дотриманням звукового балансу між різними голосами. Для додаткової привабливості можуть бути створені такі візуальні ефекти, як відео або анімація, що супроводжуватимуть віртуальний хор. Готовий віртуальний продукт може бути опублікований в інтернеті або на інших медіа-платформах для перегляду та прослуховування широкою аудиторією. Створення віртуального хору дозволяє поєднати голоси з різних частин світу і отримати захопливий музичний досвід без фізичної присутності всіх співаків в одному місці.

Яскравим зразком вищесказаного є «Віртуальні хори» американського композитора – Еріка Вайтекера. Його віртуальну концертно-хорову музику виконували мільйони аматорських та професійних музикантів по всьому світу, а новаторський підхід диригента в організації віртуальних колективів об'єднав співаків зі 145 країн (Гозік, 2018).

Наведемо приклад описаного зразка в експериментальній перевірці автора статті – створення віртуального хору на базі Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії у 2020 році. Для виконання хорового твору було дистанційно задіяно 25 хористів, у яких за допомогою цифрової платформи Zoom здійснювався репетиційний процес, збір та синхронізація аудіофайлів голосових партій в ансамбль, представлення відеофайлів у відеоредакторі VivaCut. З описом експерименту можна познайомитися в статті автора проєкту (Качуринець, 2020, с. 211–218), а з кінцевим результатом за посиланням: https://worldfolk.vision/popular_vote/navigation_page/profile_2710.phtml

Важливо зазначити, що кінцевий продукт – для студентів неочікуваний досвід спілкування з віртуальною аудиторією. Узявши участь у Всесвітньому фестивалі-конкурсі національних культур та мистецтва «World folk vision 2020», хористи розробили рекомендації для онлайн-голосування: https://www.facebook.m/100017087884875/videos/677215396191384. За місяць колектив зібрав понад 25 мільйонів голосів, а мільйони глядачів з усього світу публічно оголосили Всесвітній список топ – 100 світового суспільного визнання найкращих національних артистів світу, де студентський віртуальний хор ХГПА посів 5 місце в номінації «Songs of the peoples of the world», отримавши статус «Лауреата» Глобальної культурної ініціативи «Всесвітнє народне бачення»: https://www.worldfolk.vision/files/14/Winner4_new2.jpg.

Наступною імерсивною технологією є доповнена реальність (AR), яка може бути використана для створення інтерактивних навчальних матеріалів, що допомагають студентам краще зрозуміти вокальну техніку та взаємодію зі своїм голосом. Наприклад, AR додаток може створювати імітацію викладача з віртуальним голосом, який демонструє професійне виконання вокальних вправ. Студенти можуть наслідувати його рухи та голосові моделі, щоб довести власні навички до ідеального рівня. Такі додатки демонструють, як доповнена реальність може бути цінним інструментом у навчанні голосової техніки, роблячи процес більш доступним, ефективним та захопливим для студентів.

Підтверджуючи вищесказане, наведемо приклад застосування мобільного додатку голосового тренера AR «Voice Training – Learn To Sing», створеного спеціально для студентів і професійних вокалістів. Додаток використовує технологію доповненої реальності для створення віртуальної проєкції обличчя користувача, де вокаліст може спостерігати свої

рухи губ, язика та підборіддя під час виконання вокальних вправ. Далі відбувається аналіз голосових характеристик користувача, як-от: тональність, висота голосу, артикуляція тощо. Завдяки цьому вокаліст отримує зворотний зв'язок про те, які характеристики голосу потребують розвитку, і рекомендаційні вправи щодо їхнього удосконалення. На наступному етапі голосовий тренер зберігає аудіопрофіль виконання користувача, дозволяючи студентові порівнювати свої результати протягом певного часу, бачити прогрес і ставити нові цілі. Також додаток пропонує вокалісту індивідуальний підхід до навчання: персоналізовані вправи та завдання відповідно до потреб і рівня виконання. Нарешті, вокалісти отримують доступ до розширеного керівництва та порад від професійних тренерів голосу. Застосування «Voice Training – Learn To Sing», який забезпечує інтерактивний імерсивний досвід навчання, подано за посиланням: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.learntomaster.vtlts&hl=en_US.

Нова імерсивна технологія – симуляція керівництва вокально-хоровим колективом – має значний потенціал і надає студентам практичні знання та навички, що сприяють їхньому професійному розвитку. Ось кілька прикладів застосування симуляції: керівництво віртуальним хором (самостійний вибір студентом темпу, динаміки, фразування, доведення репертуару до досконалості) допомагає вдосконалювати диригентські навички та реагувати на різні сценарії під час виступів; взаємодія студента-диригента з учасниками віртуального хору сприяє виробленню комунікативних навичок, мотивації та співпраці з колективом; експерименти з аранжуванням хорових композицій; керівництво ймовірними концертними виступами вирішує питання щодо організації репетицій, вибору локацій, взаємодії з організаторами та аудиторією.

Для підтвердження наведемо приклад застосування симуляції у випускному проєкті студентки Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії Юлії Кондратюк – практична робота з віртуальним хоровим колективом І курсу: https://www.facebook.com/100018433990392/videos/582464455711349. З прикладу видно, що студентка копіювала ідеї керівника студентського віртуального хору щодо власної візуалізації художнього образу твору, самостійно організувала онлайн репетиції з хористами та представила продукт «в екранному світі», що характеризує її професійні якості хормейстера. Таким чином, випускниця здійснила успішну симуляцію віртуального хорового колективу, що дозволило їй розвинути навички керівника та реалізувати художні ідеї через онлайн-платформу, яка є актуальною в сучасному цифровому середовищі.

Ще однією з пропонованих імерсивних технологій, які можуть бути застосовані у фаховій підготовці майбутніх керівників вокально-хорових колективів, є віддалені заняття (майстер-класи) із викладачами, які надають доступ студентам до диригентів-практиків чи викладачів незалежно від їхнього місцезнаходження. Розглянемо це в практичному застосуванні.

Віддалені майстер-класи – унікальна можливість для студентів та учасників з усього світу брати участь у високоякісних навчальних заходах, що проводяться досвідченими та відомими фахівцями, які перебувають на значній відстані. Завдяки вебінарним платформам та програмам для відеозв'язку такі заходи стають реальністю, а дистанція не перешкоджає учасникам отримати нові знання, навички та досвід. Наприклад, онлайновий майстер-клас з викладачем диригування в Лондонській королівській музичній академії Деніз Хем відбувся в жовтні 2022 року на факультеті музичного мистецтва КНУКіМ (КНУКіМ, 2022). Для інтернет-аудиторії диригентка розповіла про свою методику диригування, яку вона наслідувала у відомого італійського диригента Артуро Тосканіні. Її підхід ґрунтується на повному інтегруванні диригентських рухів у музичний процес, дозволяючи діям музикантів гармонійно взаємодіяти зі сприйняттям мелодії. Однією з переваг таких віддалених занять є можливість записувати відео диригентських тренувань і матеріали уроків. Студенти переглядають відеозаписи викладача, мають змогу багаторазово аналізувати матеріал і покращувати навички в зручний для них час.

Загалом використання імерсивних технологій для віддалених занять з викладачами у фаховій підготовці майбутніх керівників вокально-хорових колективів допомагає урізноманітнити навчання, зробити знання і вміння досвідчених фахівців більш доступними для тих, хто прагне навчатися і розвиватися, об'єднує музикантів зі

всього світу в одну велику спільноту.

Як бачимо, застосування імерсивних технологій у фаховій підготовці майбутніх керівників вокально-хорових колективів урізноманітнюють їхні професійні навички, активізують креативність, розширюють світогляд та роблять процес навчання більш захопливим та ефективним. Слід пам'ятати, що імерсивні технології повинні використовуватися разом із якісним педагогічним супроводом для досягнення найкращих результатів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи вищезазначене, стверджуємо, що новітні освітні технології інтенсивно розвиваються відповідно до тих викликів, які ставить перед людством сьогодення. Звичайно, повністю замінити «живе» спілкування педагога з учнями неможливо з огляду на специфіку професії, яку переважно опановують у процесі інтенсивної практичної діяльності. Але, враховуючи ситуації з карантином та іншими можливими обмеженнями щодо традиційних навчально-практичних занять, використання імерсивних технологій забезпечує стабільність навчання в різноманітних умовах. Використання віртуальних тренажерів та симуляцій дозволяє студентам ефективніше освоювати техніки диригування, розвивати музичний слух та урізноманітнювати способи керування хоровими групами, що сприяє підвищенню якості їхньої майбутньої музичної діяльності.

Таким чином, використання імерсивних технологій є невід'ємним складником сучасної мистецької освіти та перспективним напрямком для подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гозік Ю. «Віртуальні хори» Еріка Вайтекера. *Український інтернет-журнал «Музика»*, 2018. URL: https://mus.art.co.ua/virtualni-hory-erika-vajtekera/ (дата звернення: 24.07.2023).

2. Качуринець Л. Віртуальний хор як необхідний педагогічний досвід в умовах дистанційного навчання. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 34. Том 3. С. 211–218.

3. КНУКіМ. Майстер-клас від Деніз Хем. *Новини*. 24.10.2022. URL: http://knukim.edu.ua/majster-klas-vid-deniz-hem/ (дата звернення: 25.07.2023).

4. Мистецтво крізь призму імерсивного досвіду. *KyivGallery*: *БЛОГ*, 2020. URL: https://kyiv.gallery/statii/mystetstvo-kriz-pryzmu-imersyvnogo-dosvidu (дата звернення: 23.07.2023).

5. Innocenti E., Geronazzo M., Vescovi D., Nordahl R., Serafin S., Ludovico L., Avanzini F. Mobile virtual reality for musical genre learning in primary education. *Computers and Education*. 2019. Volume 139. P. 102–117

6. Kigotho W. Immersive technologies gain ground in learning, teaching. *University World News: Africa Edition (weekly)*. 09 December 2021. URL: https://www.universityworldnews.com/post.php?story=20211121141027398 (дата звернення: 23.07.2023).

7. Pavlenko O., Shcherbak I., Hura V., Lihus V., Maidaniuk I., & Skoryk T. Development of Music Education in Virtual and Extended Reality. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*. 2022. 13(3). P. 308–319.

8. Psotka J. Immersive training systems: Virtual reality and education and training. *Instructional Science*. 1995. Vol. 23, No.5/6. P. 405–431.

9. Rutkowski S., Adamczyk M., Pastuła A., Luque-Moreno C., Rutkowska A. Training Using a Commercial Immersive Virtual Reality System on Hand–Eye Coordination and Reaction Time in Young Musicians: A Pilot Study. *Int. J. Environ. Res. Public Health*. 2021. 18(3): 1297.

10. Voice Training – Learn to Sing: Learn to Master. *Google_logo Play*. URL: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.learntomaster.vtlts&hl=en_US (дата звернення: 25.07.2023).

11. World folk vision: global cultural initiative. URL: https://worldfolk.vision/index.phtml (дата звернення: 25.07.2023).

REFERENCES:

1. Hozik, Yu. (2018). «Virtualni khory» Erika Vaitekera. [Eric Whitaker's «Virtual Choirs»]. *Ukrainskyi internet-zhurnal «Muzyka» – Ukrainian online magazine «Music»*. Retrieved from: http://mus.art.co.ua/virtualni-hory-erika-vajtekera. [in Ukrainian].

2. Kachurynets, L. (2020). Virtualnykh khor yak neobkhidnyi pedahohichnyi dosvid v umovakh dystantsiinoho navchannia. [Virtual choir as a necessary pedagogical experience under the conditions of distance learning]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current issues of humanitarian sciences*, Iss. 34. Volume 3, 211–218. [in Ukrainian].

3. KNUKiM. Maister-klas vid Deniz Khem. [Master class by Denise Ham]. *Novyny – News*. 24.10.2022. Retrieved from: http://knukim.edu.ua/majster-klas-vid-deniz-hem/ [in Ukrainian].

4. KyivGallery (2020). Mystetstvo kriz' pryzmu imersyvnoho dosvidu. [Art through the prism of immersive experience]. *BLOH – BLOG.* Retrieved from: https://kyiv.gallery/statii/mystetstvo-kriz-pryzmu-imersyvnogo-dosvidu. [in Ukrainian].

5. Innocenti, E., Geronazzo, M., Vescovi, D., Nordahl, R., Serafin, S., Ludovico, L., Avanzini, F. (2019). Mobile virtual reality for musical genre learning in primary education. *Computers and Education*. Volume 139, 102–117. [in English].

6. Kigotho, W. (2021). Immersive technologies gain ground in learning, teaching. *University World News: Africa Edition (weekly)*. 09 December. Retrieved from:https://www.universityworldnews.com/post.php?story=20211121141027398. [in English].

7. Pavlenko, O., Shcherbak, I., Hura, V., Lihus, V., Maidaniuk, I., & Skoryk, T. (2022). Development of Music Education in Virtual and Extended Reality. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*, 13(3), 308–319. [in English].

8. Psotka, J. (1995). Immersive training systems: Virtual reality and education and training. *Instructional Science.* Published By: Springer. Vol. 23, No. 5/6, 405–431. [in English].

9. Rutkowski, S., Adamczyk, M., Pastuła, A., Luque-Moreno, C., Rutkowska, A. (2021). Training Using a Commercial Immersive Virtual Reality System on Hand–Eye Coordination and Reaction Time in Young Musicians: A Pilot Study. Int. J. Environ. Res. Public Health, 18(3):1297. [in English].

10. Voice Training – Learn To Sing. *Google_logo Play*. (n.d.). Retrieved from: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.learntomaster.vtlts&hl=en_US [in English].

11. World folk vision: global cultural initiative. (n.d.). Retrieved from: https://worldfolk.vision/index.phtml [in English].

УДК 781.6
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-11

Кіра МАЙДЕНБЕРГ-ТОДОРОВА
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та композиції, Одеська національна музича академія імені А.В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65000
***ORCID:** 0000-0002-2384-6426*

Бібліографічний опис статті: Майденберг-Тодорова, К. (2023). Інтерактивність як основна інтерпретативна риса у виконаннях твору «Vexatsions» Е. Саті. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 76–84, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-11

ІНТЕРАКТИВНІСТЬ ЯК ОСНОВНА ІНТЕРПРЕТАТИВНА РИСА У ВИКОНАННЯХ ТВОРУ «VEXATSIONS» Е. САТІ

Актуальність теми. *Звернення до творів Еріка Саті в українському музичному просторі є доволі поодиноким явищем, незважаючи на його визнаність на європейських теренах. Деякі роботи композитора потребують спеціальних умов виконання, які не вкладаються у рамки звичайного концерту. Саме таким твором є «Vexation». Не дивлячись на дискусії навколо художньої цінності даної композиції, сьогодні цей твір стає актуальним саме завдяки його оригінальності, одночасному поєднанню простоти та складності. Перше, але поки що, нажаль, єдине виконання цього твору в Україні відбулося у 2016 році, проте не отримало жодної наукової оцінки. Тому вивчення художньо-естетичних рис «Vexation» Е. Саті вбачається актуальним завданням пропонованої статті.* ***Мета дослідження*** *полягає у вивченні інтерпретативних можливостей «Vexations» Е. Саті та виявленні ознак виконавської та слухацької інтерактивності.* ***Методологія роботи.*** *У статті використані аналітичний, джерелознавчий та компаративний методи дослідження.* ***Наукова новизна роботи.*** *На прикладі «Vexations» Е. Саті інтерактивність розглядається як характерна риса інтерпретування твору, що виражається в присутності особливого типу комунікації між виконавцями, а також між виконавцями та слухачами Пропонований аналітичний матеріал введений у музикознавчий обіг вперше.* ***Висновки.*** *Виділено основні спрямування інтерактивної інтерпретації композиторського тексту «Vexation»: «аутентична» та «креативна», останнє в свою чергу розгалужується на імпровізаційний та індивідуалізовано-композиційний типи. Розглянуті приклади прочитання «Vexations», отримують особливі інтерпретаційні риси, які можна назвати інтерактивними, адже кожен виконавець впливає на кінцевий результат твору, з одного боку залишаючись в межах попередньої конвенційності, а з іншого боку - виходить за ці межі, змінюючи твір Е. Саті та його змістовне наповнення. Інтерактивність постає способом сприйняття даної музики, адже слухач має право вибору коли саме розпочати та коли закінчити прослуховування. Завдяки застосуванню технічних засобів відтворення, без яких сьогодні виконання цього твору є неможливим, слухач має безпосередній вплив на структуру та послідовність композиції, тим перетворюючись з активного слухача твору на його «пасивного» виконавця.*

Ключові слова: *Ерік Саті, «Vexations», інтерпретація, імпровізаційність, інтерактивність, музичний твір.*

Kira MAIDENBERG-TODOROVA
Ph.D. in Art, Associate Professor at the Department of Music Theory Composition, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, 63 Novoselskoho street, Odessa, Ukraine, 65000
***ORCID:** 0000-0002-2384-6426*

To cite this article: Maidenberg-Todorova, K. (2023). Interaktyvnist yak osnovna interpretatyvna rysa u vykonanniakh tvoru “Vexatsions” E. Sati [Interactivity as the main interpretive feature in performances of E. Satie's “Vexatsions”]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 76–84, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-11

INTERACTIVITY AS THE MAIN INTERPRETIVE FEATURE IN PERFORMANCES OF E. SATIE'S “VEXATSIONS”

Relevance of the topic. *Addressing the works of Eric Satie in the Ukrainian musical space is a rather rare phenomenon, despite his recognition in Europe. Some of the composer's works require a special performance conditions that do not fit into the framework of an ordinary concert. Vexation is such a work. Despite the debate about the artistic value of this composition, today this work is becoming relevant precisely because of its originality, a simultaneous combination of simplicity and complexity. The first, but so far, unfortunately, the only performance of this work in Ukraine*

took place in 2016, but it did not receive any scientific assessment. Therefore, the study of the artistic and aesthetic features of E. Satie's «Vexation» is seen as an urgent task of the proposed article. ***The aim of the research*** *is to study the interpretive possibilities of «Vexations» by E. Satie and to identify signs of performing and listening interactivity.* ***Methodology****. The article uses analytical, source and comparative research methods.* ***Scientific novelty of the work****. On the example of E. Satie's «Vexations», interactivity is considered as a characteristic feature of the interpretation of a work, which is expressed in the presence of a special type of communication between performers, as well as between performers and listeners The proposed analytical material is introduced into musicological circulation for the first time.* ***Conclusions****. The main directions of the interactive interpretation of the composer's text «Vexation» are highlighted: «authentic» and «creative», the latter, in turn, branches out into improvisational and individualised-compositional types. The considered examples of reading «Vexations» acquire special interpretive features that can be called interactive, because each performer influences the final result of the work, on the one hand, remaining within the previous convention, and on the other hand, going beyond it, changing E. Satie's work and its content. Interactivity becomes a way of perceiving this music, because the listener has the right to choose when to start and when to finish listening. Thanks to the use of technical means of reproduction, without which it is impossible to perform this work today, the listener has a direct influence on the structure and sequence of the composition, thus turning from an active listener to its «passive» performer.*

Key words: *Eric Satie, «Vexations», interpretation, improvisation, interactivity, musical work.*

Актуальність проблеми. Звернення до творів Еріка Саті в українському музичному просторі є доволі поодиноким явищем, незважаючи на його визнаність на європейських теренах. Деякі роботи композитора потребують спеціальних умов виконання, які не вкладаються у рамки звичайного концерту. Саме таким твором є «Vexation». Не дивлячись на дискусії навколо художньої цінності даної композиції, сьогодні цей твір стає актуальним саме завдяки його оригінальності, одночасному поєднанню простоти та складності. Перше, але поки що, нажаль, єдине виконання цього твору в Україні відбулося у 2016 році, проте не отримало жодної наукової оцінки. Тому вивчення художньо-естетичних рис «Vexation» Е. Саті вбачається актуальним завданням пропонованої статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій демонструє, що європейські та американські дослідники все частіше звертаються до твору Е. Саті «Vexation», намагаючись дати йому філософську та естетичну оцінку. Роботи можна розподілити на декілька груп. Дослідження першого типу вивчають семантично-змістовну складову твору, контекстуальні умови його створення (Clarke, 1982; Dawson, 2001; Orledge, 1998; Ragkou, 2014). Другий тип – це дослідження, які ретроспективно висвітлюють виконавські акції «Vexations», що відбулися за час існування твору (Bryars, 1983; Nigro-Giunta, 2014). Вітчизняних публікацій, присвячені феномену Е. Саті «Vexation» нами не знайдено.

Мета дослідження полягає у вивченні інтерпретативних можливостей «Vexations» Е. Саті та виявленні ознак виконавської та слухацької інтерактивності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Твір «Vexations»[1] (написаний для фортепіано соло у 1893 році) є одним з яскравих прикладів музичної ексцентрики, що передувала естетичній ідеї «Меблевої музики» Е. Саті та заклала основи музичного мінімалізму та акціонізму. Твір складається з одного проведення басової теми (А), та двох гармонізованих проведень цієї ж теми, вона залишається в басовому голосі як основа для послідовності зменшених секстакордів (А1 та А2). Басова тема має бути зіграна перед кожним багатоголосним проведенням. Таким чином основне зерно твору складається з наступної послідовності А-А1-А-А2, яка за задумом Е. Саті має бути зіграна 840 разів поспіль. Музична тканина навмисно створена знеособленою, адже головна ідея (якщо керуватись естетикою «меблевої музики») полягає в абсолютно відстороненому та без емоційному виконанні та прослуховуванні. Проте деякі дослідники схиляються і до інших думок.

Гевін Брайерс підкреслює, що назва твору приховує лінгвістичну гру, оскільки Е. Саті називав цей твір «мотивом» (motif), тобто тим, який за своєю природою періодично повертається, а елементи А та А1 та А2 називав основний «темою» та «варіаціями». Використовуючи простий метод заміни букв, «тема та варіації» перетворюються на «тему та досади» (Variations – Vexations) (Bryars, 1983, с.13). Таким чином, даний підхід відкриває декілька перспектив у інтерпретуванні «Vexations». Перша – внутрішньо-медитативне позиціонування, друга – розглядання як текст,

[1] Слово «Vexations» може бути перекладена багатьма варіантами, ось деякі з них, які використовуються у інформаційному просторі: «Досади», «Невдоволення», «Роздратування», «Прикра музика», «Неприємності», тощо.

що містить в собі безмежний простір для творчого самовираження.

Зазначимо, виконання всієї композиції (840 циклів повторень) одним музикантом є доволі рідкісним явищем[2]. Більшою мірою твір реалізується групою музикантів, що перетворює його виконання на інтерактивну акцію[3].

В даному випадку під інтерактивністю ми розуміємо нову форму творчої багатоканальної комунікації, яка дозволяє бути залученим до мистецької акції в рівній мірі виконавцю і слухачу, мати змогу впливати на хід та кінцевий результат виконання твору.

Інтерактивність є однією з ознак реалітішоу, в якому кожен може відчути себе учасником, в незалежності від того, чи приймає він безпосередню участь у тому, що відбувається. Подібний ефект отримує реципієнт, котрий спостерігає за процесом виконання твору Е. Саті. Слухач, який не має можливості чи бажання прослухати твір від початку до кінця, має повне право покинути аудиторію та повернутись до неї пізніше, або ж продовжити слідкувати за процесом відтворення через онлайн трансляцію. На відміну від інших зразків виконання традиційного музичного твору, концепція цілісності та її сприйняття слухачем не буде порушена, а навпаки, буде підтримано ідею композитора зробити цю музику елементом повсякденності.

Визначаючи риси інтерактивного мистецтва, Дженіфер Холл підкреслює, що кожна інтерактивна подія створює взаємозалежні події, які впливають на об’єкт. «Все, що виникає в результаті події, виникає з багатьох причин і умов. Ніщо не існує як ізольована, незалежна подія, включаючи сучасний об'єкт. Це розуміння формує естетичний простір для аналізу учасника та об’єкта, особистого та спільного». Також вона зазначає, наступне: «суб'єкти не тільки втілені, але й невіддільні від середовища, з яким вони взаємодіють; кожна подія, таким чином, є взаємодіючою подією, пов’язаною інтенціональністю та активацією» (Hall, 2014, с. 3).

Саме такі ознаки інтерактивності ми вбачаємо у різних прикладах інтерпретування «Vexations», особливо у випадку колективних виконань, коли учасники акції попередньо встановлюють «правила гри», тобто позиціонують своє відношення до композиторського тексту.

У випадку прояву своєрідної «поваги» до уртексту виконавці дотримуються монотембрового підходу та не вносять значних виконавських змін під час виконання. Інше спрямування – вільне інтерпретування тексту – темпу, агогіки, інструментарію тощо, до якого організаторів підштовхує відсутність в тексті твору жодних вказівок, окрім кількості повторів та приблизного темпового орієнтиру[4].

Існує приклад найдовшого виконання, що відбувся о 2001 році у Буенос-Айресі. «Vexations» було виконані вісім разів поспіль, тобто замість передбачених 840 пролунало 6720 повторень. Таким чином, подія тривала один тиждень, 10080 хвилин з 1 до 6 жовтня. Подія була організована Національним університетом мистецтв та стала своєрідною акцією протесту проти реформ того часу у сфері мистецької освіти країни (Nigro-Giunta, 2014). Дана акція була ініційована та реалізована студентами закладу, а ідея повторення твору вісім разів була покликана підсилити прояв невдоволення впровадженням освітніх реформ. Загалом у виконанні взяли участь більш ніж 200 піаністів, як студентів, так і залучених ззовні, що приєднувались вже під час активної фази події.

Загалом, починаючи з 1958 року відбулося чимало виконань «Vexations», кожне з них стало унікальною та неповторною акцією (див Nigro-Giunta, 2014; Bryars, 1983), та містило різні форми комунікації слухачів та виконавців. Вважаєм доцільним звернути увагу на вітчизняне виконання твору, адже на даний момент, нам відомий тільки один, безпрецедентний випадок відтворення в Україні «Vexations», що його було організовано за ініціативи київського гітариста, композитора та діяча Дмитра Радзецького.

Українська прем’єра «Vexations» відбулася у 2016 році в Києві в рамках фестивалю до 150 річчя народження Е. Саті та тривала приблизно 25 годин. У виконанні взяли участь 24 музиканта, серед них були як піаністи,

[2] Перше виконання твору » було здійснене 13 річним юнаком Річардом Девідом Хеймсом у 1958 році, проте скільки повторів було здійснено достеменно невідомо (Bryars, 1983, с. 14). Перше повне виконання твору одним виконавцем було здійснене лише у 1967 році Річардом Топом у Лондоні та тривало 24 години. Із відомих нам моно-виконань згадаємо акції Ніколя Хорварта (Франція, 2011) та Ігоря Левіта (Германія, 2021).

[3] Перший повний цикл виконання був організований Дж. Кейджом у 1963 році, в якому взяли участь 12 піаністів.

[4] Як приклад наведемо наступні акції: 1) виконання 2021 року в Японії де взяли участь 12 музикантів (виконавці на фортепіано, валторні, трубі, віолончелі, контрабасі, мелодиці, органі, музичній шкатулці та співачка); 2) виконання 2023 року у Франції, де окрім піаністів взяли участь колективи духових, струних, перкусійних колективів, рок-ансамбль та група танцюристів (загалом більше 50 виконавців).

так і виконавці на інших інструментах, які наважилися грати на фортепіано у даному проєкті[5]. Виконання твору розпочалося о 15 годині 18 травня та закінчилося орієнтовно о 15 годині 19 травня. За цей час музичний паттерн прозвучав рівно 840 раз, як було наказано композитором.

Кожен піаніст мав зіграти рівно 35 проведень (реприз). Саме ця кількість займає приблизно 60–70 хвилин виконання, що дозволило попередньо встановити часові рамки загального звучання твору. Фіксація повторень не відбувалась централізовано, а пропонувалась на розсуд кожного музиканта (хтось перегортав пронумеровані розмножені сторінки, хтось закреслював палички на папері, хтось натискав лічильник на електронному пристрої). Також підрахування кількості повторів не відбувалося публічно. Проте був анонсований загальний розклад і порядок учасників, це давало можливість слухачам приблизно вирахувати яка сотня реприз повторюється у певний часовий період.

Важливим моментом у організації виконання стало розуміння виконавського часу, тобто загального темпу. Умовною швидкістю було обрано наступний покажчик: «одна восьма = 60 ударів на хвилину».

Виконання було майже витримано у цьому стриманому темпі, що є дуже непростим завданням. Не відхилятись від встановленої швидкості дозволяла взаємодомовленість між музикантами: кожен наступний піаніст був присутній поряд з попереднім на останніх кількох повторах та мав змогу запам'ятати темп попереднього музиканта, тим самим продовжити грати далі саме в цьому ж темпі.

Головною метою виконання організатори події вважали дотримання основних побажань автора, загального настрою та естетики твору, тобто музика виконувалась постійно, без жодної перерви навіть, для зміни виконавців за роялем.

Піаністи намагалися відштовхуватися від друкованого тексту та не надавати йому багатоваріантного барвистого прочитання, не вносили у композиторську статику ні афектів, ні агогіки, підкресливши саме ідею «нудьги» та фонової музики, гаслом якого було «музика – як фон повсякденності».

Проте відтворення одного й того самого матеріалу тривалий час мимоволі спонукає виконавця вносити певні непомітні зміни при виконанні. Так організатори визнають, що попри намагання грати повністю ідентично, так чи інакше відбувалися незначні темпові відхилення а також мала місце виконавська імпровізаційність, яка в основному стосувалась динаміки та артикулювання.

Слухачі мали змогу приходити та покидати зал у будь який момент виконання. Зі слів організаторів[6], хтось приходив безпосередньо щоб почути конкретного виконавця, хтось обирав час між музикантами, щоб побачити зміну піаністів. Проте, єдиним слухачем, хто прослухав твір від початку до кінця у концертному приміщенні став лише куратор проекту. Враховуючи те, що паралельно до живого виконання відбувалась онлайн трансляція, важко об'єктивно визначити статичну та статистичну присутність слухачів.

Звернемось до іншої інтерпретації твору, що демонструє полярний підхід до прочитання композиторського тексту. У 2021 році відбулося виконання «Vexations» яке вирізняється дуже великою мірою оригінальності концепції, адже у реальному часі воно не відбувалось.

Ватару Івата (Японія) та Ален Лефевр (Бельгія) започаткували довготривалий марафон, який розпочався у березні та завершився у жовтні 2021 року, у підсумку чого музичний світ отримав ще одне виконання «Vexations», що немає територіальних меж та не потребує фізичного концертного простору. Суть виконання полягає у презентації 21 одного звукового диску, на кожному з яких зафіксовано по 40 проведень. Таким чином, за ідеєю організаторів, в означений період кожен тиждень виходив новий реліз дисків, де 21 музикант (як професіонали та і аматори) з різних країн світу та на різних інструментах, використовуючи різні концепції та стилі (без жодних обмежень) виконали та записали за допомогою різних звукових носіїв рівно 40 повторень[7].

[5] А. Саприкін, Д. Писаренко, В. Кияниця, Д. Харитонова, О. Шмурак, Олена Козренко, Д. Лотоцька, Д. Чернявська, Р. Репка, Д. Пашинський, О. Сєрова, І. Завгородній, С. Радзецький, Д. Радзецький, М. Коломієць, Ю. Морозова, Ю. Ваш, Е. Кравчук, Н. Трембач, К. Пархоменко, Я. Резніченко, А. Баришевський, Т. Павличук-Тишкевич, М. Єліч.

[6] Інформація отримана у бесіді з організатором проєкту Д. Радзецьким.

[7] Повна збірка релізів: https://vexations840.bandcamp.com/?fbclid=IwAR1DzDxYHZlNl50XHu-0OfpPl8lrGEOk9l_a3SH3GW5g3TMj1X3wrHGq1cs

Таким чином, твір Е. Саті отримав наступну структуру та наповнення:

Реліз 1. Mana Fukui, Японія. Фортепіано з електроннікою. Тривалість 01:25:38. Даний реліз записано за допомогою «амбісонічного декодування 1-го порядку в бінауральний формат» та рекомендовано прослуховувати у навушниках, адже тільки таким чином можна розрізнити всі нюанси електронних звучання тембрів, що придає специфічний просторовий стереоефект. Цей звуковий електронний ряд є інвазійним вільним матеріалом, складає темброву поліфонію, слугує відлунням, та майже жодного разу не повторюється. Темп виконання – дуже повільний.

Реліз 2. Synapses: Line Daene, Christophe Grout, Бельгія. Флейта, голос, електроніка, металева перкуссія. Тривалість 37:37. Темп виконання досить жвавий. Постійно використовуються електроні ефекти, позамузичні та «фізіологічні» звуки (дихання, стони тощо), елементи співу та декламації, а також додаткові інтонації, що мають імпровізаційну природу та не закладені в оригінальному тексті твору.

Реліз 3. Ayumi Satake, Yuna Watarase, Японія. Музична шкатулка. Портативний орган. Тривалість 48:43. Цей реліз складається з двох частин. Темп виконання також досить активний, проте має менш динамічний вплив у сприйнятті за рахунок тембрових особливостей інструментів. Перша частина звучить механічно, адже музична шкатулка не здатна варіювати тембр та артикулювання. Крім того запис має постійні шумові ефекти – стук механіки інструменту, який додає ефекту «роздратування». Єдине що вносить різноманітність у виконання – це спів птахів, що ймовірно потрапив до запису випадково. У другій частині виконавець на портативному органі майже не користується регістровими можливостями органу, так само як і артикулювання залишається константним.

Реліз 4. Daniele Morelli, Італія. Електрогітара з педальними ефектами. Тривалість 39:59. Музикант варіює тембри, вільно поводиться із розташуванням голосів тексту, синтезує «не-гітарні тембри», не витримується єдина швидкісна міра проведень. Можна прослідити циклічність у використаннях тембрових та сонорних ефектів, що додаються до тексту Саті – утворюється внутрішня форма, яка робить це виконання процесуально-динамічним.

Реліз 5. Taro Yoshihara, Японія. Рояль. Тривалість 52:55. Це виконання можна назвати «класичним», адже в ньому не відбувається ніяких змін, окрім варіювання використання педалі, яке добре прослуховується завдяки багатократному монотонному повторенню.

Реліз 6. Insitut de «Pataphysique Appliquée»[8], Франція. Бандонеон, фортепіано, скрипка, гітара. Тривалість 01:28:07. Музиканти грають у дуже повільному темпі, згодом продовжуючи сповільнюватись ще більше. В кінці запису темп стає настільки сповільненим, що втрачаються інтонаційні зв'язки між звуками. Основою всього виконання стає фортепіано, яке грає без перерви. На нього у довільній послідовності нашаровуються тембри інших інструментів, додаючи різноманітність використанням різних штрихів та артикулювання (досить активно використовується скрипкове pizzicato).

Реліз 7. Shido Izukawa, Японія. Флейта сякухати. Тривалість 01:16:00. Це монодійна інтерпретація, де окрім тембру японської флейти не використовуються інші звукові ефекти. Виконавець грає почергово то основну басову тему, то верхню лінію гармонічних проведень, оскільки, інструмент не має можливості відтворити всю фактуру тексту. Таким чином текст Саті отримує інше, лінійне вираження, тема штучним образом продовжується та отримує нове мелодичне рішення. Щоб урізноманітнити виконання темброво, флейтист використовую орнаментику, а також виконавську колористику у звуковидобуванні. Тембрового варіювання додає те, що різні фрагменти релізу були записані в різний час та в різних локаціях.

Реліз 8. Dmitro Radzetskyi, Україна. Класична гітара. Тривалість 01:19:01. Виконавець дотримується традиційного підходу до інтерпретування тексту, тобто додає ніяких інших текстових надбудов. Темп витриманий в єдиній площині, основні зміни стосуються динамічного плану та суто виконавських засобів звуковидобування.

Реліз 9. KaoLi, Японія. Мелодика та голоси. Тривалість 01:11:20. Тембр та органологічні особливості інструменту мелодики додають несподіваних ефектів запізнення звуків та відключення голосів. Вокальний голос розспівує

[8] Повний склад виконавців Bobby Moor. Josquin Rosset, Sarah Bislin, Julia Herkert, Stefan Gschwend, Martin Amstutz, Johannes Rickli, Ben Stokvis.

матеріал на різні склади, які не присутні в тексті. Використовується електроніка, що допомагає вибудовувати багатоголосне акордове звучання вокалу.

Реліз 10. Masakazu Yamamoto, Японія. Фортепіано та електроніка. Тривалість 46:44. Як і реліз під №1, виконавець розпочинає з чистого фортепіанного тембру, але партія електроніки побудована зовсім інакше. Окрім шумових та сонорних ефектів, вона включає нові інструментальні тембри, нові фактурні варіювання початкового матеріалу. Темп тяжіє до прискорення, а перспектива розвитку електронної лініє має хвилеподібну траекторію, що досягає кульмінаційного піку, де електроне звучання поглинає фортепіанний тембр, та поступово виходить з кульмінаційної зони. Завершується цикл тембром фортепіанно, додаючи стрункість концепції виконавця. Останній звук залишається за електронікою, що підкреслю завершеність цього релізу.

Реліз 11. Shintaro Kamijyo, Японія. Loop-станція та комп'ютер. Тривалість 26:19. Це один з самих коротких за часом релізів, адже темп досить жвавий. Варіант звучання повністю електронний, його умовно можна поділити на декілька фаз. У першій фазі оригінальний матеріал твору дуже важко розпізнати – він проступає завуальовано та фрагментарно. Загальна стилістика нагадує клубно-танцювальну модель звучання у поєднанні із елементами року. У другій фазі стилістика змінюється та стає ще менш визначеною, схиляється до ембієнту. Тема Саті виявляється препарованою та розкладеною на цифрові елементи тканини, тому її стає все складніше розчути. З певною періодичністю звукову тканину розриває пронизливий паттерн жіночого крику, який поєднує першу та другу фазу звукової тканини на кшталт лейтмотиву.

Реліз 12. Chris Jones, Англія/Німеччина. Електрична гітара та ефекти. Тривалість 01:08:49. На відміну від інших релізів, що записані єдиним звуковим потоком, цей виконавець обирає потрекову форму будови цього альбому. Тому слухач отримує можливість слухати 40 окремих виконань у будь якій послідовності. Зазначимо, що всі треки виконані майже однаково, без використання значних варіювань. Проте, виконання відбувалось наживо, а не відтворено шляхом мультиплікування, про що свідчить варіювання тривалості кожного з 40 треків.

Реліз 13. Sachiko Kawano, Японія. Фортепіано та автоматичні (механічні) музичні інструменти. Триваліть 51:16. Виконавець дуже вільно поводиться з текстом Е. Саті , від додає сторонній інвазивний музичний матеріал, який звучить в різних тембрах автоматичних інструментів. Досить тривалий час матеріал «Vexations» слугує прикрасою до алюзії на матеріал з «Румунських танців» Б.Бартока, що має дуже нав'язливе звучання та створює ефект відчуження.

Реліз 14. Esther Kretzinger – Georges-E. Schneider, Німеччина–Франція/ Щвейцарія. Скрипка, голоси, розмови, перкусія, електроніка. Тривалість 49:03. Використовується синтезований звук, вільно змінюються тембри, стилі, звучання, від ембієнту до клубного транс-стилю, додається декламація, зміст якої можна зрозуміти досить віддалено. Так само відчужено дуже часто сприймається оригінальний текст Саті, проте його присутність завжди помітна та розпізнавана.

Реліз 15. Yusuke Koroyasu, Японія. Комп'ютер. Тривалість 50:27. Даний реліз виконаний виключно комп'ютерними засобами, застосовано велику кількість різних тембрів та фактурних варіювань. Виділяється концепційний підхід у використанні виразних засобів, що поступово накопичуються, нашаровуються та розширюють просторовий параметр, підсилюють динамічну складову. Приходячи до кульмінації вони обриваються та повертаються у початковий стан викладу.

Реліз 16. Christophe Petchanatz, Франція. Мультиінструментарій та ефекти. Тривалість 40:19. Це знову поєднання синтезованого та акустичного звуку, який неможливо відокремити один від одного. Виконавець користується різними VST та SF2 інструментами, класичною народною та електро гітарами, синтезатором ks-32 ensoniq, перкусією, ксилофоном, дзвонами, музичною скринькою, looper станцією, іграшковим фортепіано, флейтою та midi пристроями. Темброве розмаїття не дозволяє знайти два різних за будовою повторення паттерну, а загальне звучання постійно балансує між «іграшковим» ефектом та рок-стилем.

Реліз 17. Keitaro Yamaguchi, Японія. Валторна. Тривалість 01:07:12. Подібно до релізу

№7, валторна, як монодійний інструмент, на початку циклу виконує тільки верхню лінію тексту у помірно-повільному темпі. Поступово один за одним додаються записи виконання інших голосів фактури, таким чином складаючись в повну гармонічну тканину авторського тексту. На останніх хвилинах непердбачувано з'являється тембр фортепіано.

Реліз 18. Wataru Iwata, Японія. Електроакустика. Тривалість 01:24:22. Цей варіант прочитання можна вважати повноцінною окремою електроакустичною композицією, де дуже вільно інтерпретується матеріал Е. Саті. Фактично на першому плані знаходиться виконавсько-авторська концепція, а текст Е. Саті залишається ідеєю, яка ініціювала півтора годинний самостійний аудіотрек.

Реліз 19. Grażyna Bienkowski[9]. Польща-Бельгія. Фортепіано, вібрафон, маримба, контрабас. Тривалість 42:23. Цей реліз являє собою самостійний тричастинний твір (парафраз) під назвою «Нова симфонія», написаний на основі твору Е. Саті. Загальна формобудова, що обрана автором транскрипції, нагадує класичну симфонію кінця 17-го століття, з контрастними змінами частин швидко (20 проведень) повільно (10 проведень) швидко (останні 10 проведень). Частини мають назви 1. My Lewis Caroll Version. Through the Crystal Silence, 3. The March of the Janissaries, відрізняються за характером, стилем та підходом до трансформації матеріалу. Гадаємо, цей реліз може слугувати предметом окремого дослідження.

Реліз 20. Jozef Dumoulin[10], Бельгія. Туба, фагот, віолончель. сольний голос, іграшковий саксофон, клавішні, барабани, бас, тромбон, саксофон, бас, труба, мелодика, електрогітара скрипка, барабани, флейта. Тривалість 49:58. Запис нагадує театралізовану виставу, адже починається не з музики, а з атмосфери підготування до виконання. Ми можемо чути розмови, сміх, настроювання, домашню атмосферу, або атмосферу вечірки. Складається враження, що певна велика кількість виконавців, яка була задіяна під час виконання не була спеціально підготована, або не має певного досвіду, адже звучання нагадує домашнє музикування, що не завжди чітко інтонаційно вибудоване. Проте, допускаємо, саме в цій відсутності злагодженості і полягає концепція релізу. На наш погляд, це підкреслює гумористичну сторону твору Е. Саті та водночас його ідею доступності музики.

Реліз 21. Céline Lory – Gil mortio, Бельгія. Фортепіано та електроніка. Тривалість 25:30. Не дивлячись на те, що сольне фортепіано розпочинає цей блок виконання, електронні тембри повністю витісняють його у подальшому звучанні. Тому цей реліз можна розглядати скоріше як ще один варіант музично-електронної обробки тексту Е. Саті, сповнений колористики та просторових ефектів.

Кожен з музикантів до свого релізу додав вербально виражене власне бачення твору та його процесу, це дозволяє ознайомитись із особистісним підходом до виконання кожного учасника. Всі диски існують у цифровому форматі, що дає можливість слухати їх у будь якій послідовності, навіть декілька виконань одночасно, це дозволяє активному слухачеві створювати віртуальні ансамблі та конструювати власний, єдиний у своєму роді, варіант прочитання твору.

Висновки. Таким чином, можна виділити основні тенденції інтерактивності інтерпретацій композиторського тексту «Vexation».

«Аутентична», характеризується наявністю загальної домовленості про дотримання єдиного темпу, єдиного стилю виконання, що відповідає авторській ідеї твору. Інтерактивна взаємодія виражається у самоорганізації процесу для виконавців та для слухачів, які можуть в будь який момент припинити свою слухацьку участь.

«Креативна» – надає змогу виконавцям самоорганізовуватись та самовизначатись у інтерпретаційному прочитанні фрагменту твору, додавати елементи особистісного розуміння тексту. Аналіз останнього виконання дозволяє виділити два напрямки такого креативного переосмислення.

а) імпровізаційий, коли виконавець робить темпові, динамічні, артикуляційні варіювання, не порушуючи авторських меж тексту Е. Саті (релізи №№ 6, 7, 13, 14, 19);

б) індивідуалізовано-композиційний, коли виконавець захоплюється можливістю варію-

[9] Повний склад виконавців Grażyna Bienkowski, Benoît Lavollée, Bruno Ramos, Emmanuel Delcourt, Erwin Autrique.

[10] Повний склад виконавців Jozef Dumoulin, Katrien Dumoulin, Siska Dumoulin, Eva Claeys, Pieter Dumoulin, Ayaan Dumoulin, Ivo Dumoulin: Tuur Dumoulin, Kasper Dumoulin: Hilde Vanmaele, Barbe Dumoulin, Mathilde Dumoulin, Mieke Dumoulin, Anne Claeys, Tom Meeuws, Pieter Claeys, Emine Meyrem Karamemet, Daniele Martini, Hilde Dumoulin, Jozef Dumoulin.

вання та використовує текст Е. Саті як основу для створення власного звукового продукту, що може сепаруватись від «Vexation» та досягати виміру окремого самостійного твору (релізи №№ 11, 15, 16, 18, 20).

Таким чином, виконання «Vexations» отримують особливі інтерпретаційні риси, які можна назвати інтерактивними, адже кожен виконавець впливає на кінцевий результат композиції, з одного боку залишаючись в межах попередньої конвенційності, а з іншого боку, виходить за ці межі, змінюючи твір Е. Саті та його змістовне наповнення. Інтерактивність постає способом сприйняття даної музики, адже слухач має право вибору коли саме розпочати та коли закінчити прослуховування. Також, завдяки застосуванню технічних засобів відтворення, без яких сьогодні виконання цього твору є не можливим, слухач має безпосередній вплив на структуру та послідовність композиції, тим самим перетворюючись з активного слухача твору на його «пасивного» виконавця.

Перспективи дослідження. Кожне повне виконання «Vexation» стає подією, що дозволяє в більші мірі осягнути художні можливості твору. Тому перспектива дослідження полягає у продовженні даного дослідницького вектору з метою поглиблення сприйняття композиції Е. Саті та розширення музикознавчого апарату, який може бути застосований у відношенні до аналогічних творів більш пізнього часового періоду.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Левченко Н. Мистецтвознавчі онлайн-видання: гіпертекстуальність, інтерактивність та мультимедійність. *Мова і культура.* 2012. Вип. 15, т. 5. С. 249–254.

2. Муха О. Інтерактивність vs інтерпасивність: інтерпретаційний вибір у постмодерних практиках. *Гілея: науковий вісник*, 2018. Вип. 128, 235–240.

3. Bryars G. Vexations and its Performers. Contact: A *Journal for Contemporary Music (1971–1990).* 1983. Vol. 26, pp. 12–20.

4. Clarke E.F. Timing in the performance of Erik Satie's «Vexations». *Acta Psychologica*. 1982. Vol. 50 (1), pp. 1–19.

5. Dawson C. Erik Satie's Vexations – An Exercise in Immobility. *Canadian University Music Review.* 2001. Vol. 21(2), pp. 29–40.

6. Hall J. Interactive Art and the Action of Behavioural Aesthetics in Embodied Philosophy. Institute for Doctoral Studies in the Visual Arts, Portland, ME, 2014. 246 p.

7. Kopiez R., Bangert M., Goebl W., Altenmüller E. Tempo and loudness analysis of a continuous 28-hour performance of Erik Satie's composition «Vexations». *Journal of New Music Research,* 2003. Vol. 32(3), pp. 243–258.

8. Nigro-Giunta V. Vexations. Les deux temps d'une œuvre. *Marges*, 2014. Vol. 19, pp. 61–73.

9. Orledge R. Understanding Satie's «Vexations». *Music & Letters,* 1998, Vol. 79(3), pp. 386–395.

10. Ragkou E. Erik Satie and Vexations. 2014. URL: https://www.academia.edu/6156656/Erik_Satie_and_Vexations_A_retrospective_account

11. Sandbothe M. Interactivity-Hypertextuality-Transversality. A media-philosophical analysis of the Internet. *HERMES-Journal of Language and Communication in Business*,2004. Vol. 24. 81–108.

12. Whittington S. Serious Immobilities. On the centenary of Erik Satie's Vexations, 1999, URL: http://www.af.lu.se/~fogwall/article3.html)

REFERENCES:

1. Levchenko, N. (2012). Online art publications: hypertextuality, interactivity and multimedia. Language and culture. Issue 15, vol. 5. pp. 249–254 (in Ukrainian).

2. Mukha, O. (2018). Interactivity vs interpassivity: interpretive choice in postmodern practices. Gilea: scientific bulletin,. Vol. 128, 235–240 (in Ukrainian).

3. Bryars, G. (1983). Vexations and its Performers. Contact: A Journal for Contemporary Music (1971–1990), (26). pp. 12–20 (in English).

4. Clarke E. F (1982). Timing in the performance of Erik Satie's «Vexations». Acta Psychologica, 50(1), pp. 1–19 (in English).

5. Dawson, C. (2001). Erik Satie's Vexations – An Exercise in Immobility. Canadian University Music Review, 21(2), pp. 29–40 (in English).

6. Hall, J. (2014). Interactive Art and the Action of Behavioural Aesthetics in Embodied Philosophy. Institute for Doctoral Studies in the Visual Arts, Portland, ME, 246 p. (in English).

7. Kopiez, R., Bangert, M., Goebl, W., Altenmüller, E. (2003). Tempo and loudness analysis of a continuous 28-hour performance of Erik Satie's composition «Vexations». Journal of New Music Research, 32(3), pp. 243–25. (in English).

8. Nigro-Giunta, V. (2014). Vexations. Les deux temps d'une œuvre. Marges, 19, pp. 61–73 (in French).Orledge, R. (1998). Understanding Satie's «Vexations». Music & Letters, 79(3), pp. 386–395 (in English).

9. Ragkou E. (2014). Erik Satie and Vexations. URL: https://www.academia.edu/6156656/Erik_Satie_and_Vexations_A_retrospective_account (in English).

10. Sandbothe, M. (2000). Interactivity-Hypertextuality-Transversality. A media-philosophical analysis of the Internet. HERMES-Journal of Language and Communication in Business, (24), 81–108 (in English).

11. Whittington, S. (1999), Serious Immobilities. On the centenary of Erik Satie's Vexations. URL: http://www.af.lu.se/~fogwall/article3.html (in English).

УДК 78.083.52
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-12

Юрій ПОПОВ
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, площа Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000
ORCID: *0000-0001-9062-5116*

Наталія КОЦЮРБА
концертмейстер кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
ORCID: *0000-0002-2090-9946*

Бібліографічний опис статті: Попов, Ю., Коцюрба, Н. (2023). Фортепіанна балада Бориса Лятошинського. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 85–92, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-12

ФОРТЕПІАННА БАЛАДА БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Мета статті *– визначити образно-інтонаційні та виконавсько-інтерпретаційні властивості фортепіанної балади Б. Лятошинського як одного з найяскравіших прикладів втілення жанру в українській музиці ХХ століття.*

Методологія. *Використано методи інтонаційного аналізу, методико-виконавського аналізу, жанрово-стильового аналізу музичного твору (на слух і за нотним текстом), методи збирання та систематизації наукових фактів, методи пояснення та узагальнення.*

Наукова новизна. *Вперше в музикознавстві здійснено детальний інтонаційний, жанрово-стильовий та методико-виконавський аналіз одного з найяскравішого твору української фортепіанної музики ХХ століття – фортепіанної балади Б. Лятошинського. Визначено жанрово-стильові властивості тематичного матеріалу твору, інтонаційні зв'язки між темами, розкрито специфіку метроримічного та темброфактурного розвитку твору. Значну увагу приділено методико-виконавським питанням, зокрема, питанням розвитку художнього образу, виконавської драматургії, питанням ритмічної організації, темпу, агогіки, штрихів (legato, marcato та ін.), динаміки, педалі, звукоутворення, використання різних видів піаністичної техніки – пальцевої, акордової, фігураційної, октавної, пасажної, специфіки виконання синтетично-неподільної фактури оркестрального типу, функціональності виконавського апарату піаніста в цілому, способів досягнення художньої цілісності твору.*

Висновки. *Спостережено існування двох варіантів нотного тексту Балади: уртексту 1929 року та редакції Б. Кривопуста 2018 року, описано їхні відмінності, зроблено висновок, що обидва варіанти мають право на використання у концертній та педагогічній практиці. Зазначено, що як художнє ціле Балада Б. Лятошинського є дуже складним текстом, здатним до багатоваріантного виконавського прочитання. Аргументовано наявність в нотному тексті Балади ознак вільно трактованої сонатної форми, водночас зауважено в ній риси цілого ряду форм вищого порядку – трип'ятичастинної, варіантно-строфічної, контрастно-складової, ознак поемності, рапсодичності. Наголошено, що на глибинному інтонаційному рівні Балада демонструє неймовірно високий ступінь єдності тематичного матеріалу, з точки ж зору безпосереднього тематизму і особливостей його розвитку вона сповнена контрастності, картинності, епізодичності. Наголошено на «багатоликості», водночас надзвичайній сконцентрованості та лаконічності тексту Балади як характерній рисі жанру, що забезпечує високий потенціал її різних виконавських та музикознавчих інтерпретацій.*

Ключові слова: *Б. Лятошинський, фортепіанна балада, виконавська драматургія, піаністична техніка, виконавський апарат піаніста, художня цілісність, інтерпретація.*

Yurii POPOV
PhD in Art, Associate Professor, Associate Professor at the Special Piano Department, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11 Constitution Square, Kharkiv, Ukraine, 61000
ORCID: *0000-0001-9062-5116*

Nataliya KOTSIURBA
Concertmaster, Department of Music Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
ORCID: *0000-0002-2090-9946*

To cite this article: Popov, Yu., Kotsiurba, N. (2023). Fortepianna balada Borysa Liatoshynskoho [Ballad for Piano by Borys Lyatoshynsky]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 85–92, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-12

BALLAD FOR PIANO BY BORYS LYATOSHYNSKY

The purpose of this paper is to determine the imagive-intonational and performance-interpretative quality of the Piano Ballad by B. Lyatoshynsky as one of the brightest examples of this genre in Ukrainian music of the 20th century.

Methodology. *The methods of intonation analysis, performance analysis, genre-stylistic analysis of a musical work (by ear and according to the sheet music), methods of collecting and systematizing scientific facts, methods of explanation and generalization are used.*

Scientific novelty. *For the first time in musicology, a detailed intonation, genre-stylistic and methodical-performance analysis of B. Lyatoshynsky's Piano Ballad as a one of the brightest works of Ukrainian piano music of the 20th century has been carried out. The genre-stylistic quality of the thematic material of this work, the intonation connections between the themes and the specifics of the metrorhythmic and timbre-textural development of the work are revealed. The such performance issues are researched: the development of the artistic image, the performance drama, the rhythmic organization, the tempo, the agogics, strokes (legato, marcato, etc.), dynamics, pedals, the sound creation, the use of various types of pianistic techniques – finger, chordal, figural, octave, passage, the use of synthetic-indivisible texture of the orchestral type, the functionality of pianist's performance apparatus in general, ways of achieving the artistic integrity of the work.*

Conclusions. *The existence of two variants Lyatoshynsky's Ballad musical text was observed: the Urtext (1929) and the edition by B. Kryvopust (2018). Their differences were described, and it was concluded that both variants have the right to be used in concert and pedagogical practice. It is noted that, as an artistic whole, the Ballad by B. Lyatoshynsky is a very complex text submitted to a multivariate performance reading. The signs of freely interpreted sonata form in Ballad musical text of are argued. The features of higher-order forms, while at the same time, are noted in it – three-fifth-part form, variant-strophic form, contrastive-component form, signs of poem, rhapsody. It is emphasized that at the deep level of intonation the ballad demonstrates an incredibly high degree of unity of the thematic material. From the point of direct thematism and features of its development it is full of contrast, picturesqueness, episodicity. Author emphasis is placed on the "multifacetedness", at the same time, the extreme concentration and brevity of the Ballad text. Researcher considers it a characteristic feature of genre Ballad, which ensures the high potential of its various performing and musicological interpretations.*

Key words: *B. Lyatoshynsky, piano ballad, performance dramaturgy, pianistic technique, pianist's performance apparatus, artistic integrity, interpretation.*

Актуальність проблеми. Жанр балади є одним із ключових у творчості видатного українського композитора Бориса Лятошинського. Окрім власне фортепіанної балади, він є автором сонати-балади №2, симфонічної балади «Гражина». Риси баладного жанру притаманні його Другій симфонії, Тріо ор. 41 №2 та низці інших творів. Разом з тим, саме Балада ор. 24 для фортепіано, яка є квінтесенцією вираження ознак баладного стилю у творчості композитора, наразі не набула належного осмислення ні з точки зору аналізу особливостей саме музичного тексту, ні з точки зору її специфічних виконавських засад. Ліквідувати цю прогалину покликано наше дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фортепіанна балада ор. 24 Бориса Лятошинського жодного разу не була предметом спеціального музикознавчого дослідження, проте кілька разів розглядалася або згадувалася в контексті більш широких дослідницьких завдань. Зокрема, у статті Оксани Підсухи «До проблеми стильових пошуків Б. Лятошинського у 20-ті роки XX ст. в контексті європейських стильових тенденцій часу» (Підсуха, 1995), у статті Нелі Пастеляк «Трансформація поемності у фортепіанній творчості Бориса Лятошинського» – в контексті видозмін поемності у фортепіанній творчості митця (Пастеляк, 2004). У статті Олени Марценківської «Жанр балади в музиці Б. Лятошинського (до проблеми традицій і новаторства)» та ін. – в ході виявлення ознак переосмислення Б. Лятошинським жанрових властивостей романтичної інструментальної балади (Марценківська, 2014; 2018). У статті Олега Безбородька «Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського» – у порівнянні з композиційними особливостями, стильовою специфікою, виконавськими завданнями Сонати-Балади №2 (Безбородько, 2018).

Найбільш широко балада ор. 24 наразі описана у статті Наталі Сидір «Особливості жанру фортепіанної балади першої третини XX століття (на прикладі творів С. Борткевича, І. Фрідмана, Б. Лятошинського)», де йдеться про те, що в ній виявлено ознаки сонатної форми поемного типу з рисами циклічності, а також вказано на тяжіння композитора до модерністично-експресіоністичного стилю висловлювання. Зокрема, зазначено, що Б. Лятошинський акцентує базові ознаки жанру балади, спираючись на особливості формотворення балади шопенівсько-лістівського типу, поєднуючи їх із специфікою жанрового синтезу та характерних ознак індивідуального композиторського стилю М. Метнера (Сидір, 2021).

Мета дослідження – визначити образно-інтонаційні та виконавсько-інтерпретаційні властивості фортепіанної балади ор. 24 Б. Лятошинського як одного з найяскравіших прикладів втілення жанру в українській музиці XX століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Балада написана у вільно трактованій сонатній формі. Вона розпочинається лейттемою, що експонує глибоко трагедійний, зловісний, а водночас сповнений епічної непорушності художній образ. Це – своєрідне філософське «ніщо», сповнене потужної енергетики, що немов вулкан, сила якого схована під землею, але обіцяє прорватися назовні. (Пізніше втілення цього образу – знамените Allegro feroce з Третьої симфонії).

В інтонаційному відношенні лейттема представляє собою складний, передусім, в метроритмічному плані комплекс, оскільки написана в розмірі 5/8+4/8, тобто, по-перше, вона позбавлена традиційної акцентності на користь часомірного метроритму, завдяки цьому тут постійно наявна метрична змінність. Крім того, в такті 5/8 щоразу акцентується 4-та восьма, а в такті 4/8 – щоразу акцентується 2-га восьма (загалом рух відбувається суцільними восьмими, тобто перед нами таким чином – типове perpetuum mobile). Завдяки таким засобам виразності утворюється безперервний рух, позбавлений регулярних акцентів в звичних місцях, таким чином у слухача відбувається постійне порушення слухових очікувань, здається, що цей рух немає кінця і краю, в ньому немає жодних опор, що це своєрідний «броунівський рух».

Виходячи із сказаного, у виконанні цієї теми піаністу дуже важливо добитися відчуття нескінченної плинності ритмічного руху, «випадковості» акцентів, які необхідно продумано співвіднести з початками тактів, що також деякою мірою наголошуються як сильні долі, від яких ведеться рахунок, однак менш сильно, ніж акцентовані звуки. Варто додати, що акцентованість зазначених звуків підсилена тим, що вони подані композитором в октавному потроєнні (і ті, які позначені акцентами, і ті, які є на початку кожного другого такту), тому перед виконавцем тут стоїть непросте завдання: в умовах загалом дуже плавного і рівного руху восьмими виділяти, при чому різною мірою виділяти, зазначені октави. Так має виникнути відчуття «прихованої гри сил».

Все сказане відбувається в умовах гнучкої динамічної хвилі – від *pp* до *f* і назад протягом тринадцяти тактів, в умовах цікавого фразування – спочатку (тричі) одною лігою об'єднуються щодва такти, а далі – початок фрази зміщується на другу восьму, набуваючи вигляду висхідної хроматичної «стріли», що також є дуже важливим смисловим нюансом, особливо як передбачення наступного інтонаційного комплексу головної партії.

І звичайно, неможливо не згадати власне за висотні параметри теми. Це – ламана мелодична лінія фігураційного складу, подвоєна, а в зазначених вище місцях і потроєна октавним викладом. В ній немає розподілу, як можна було б очікувати, на мелодичний рельєф і фон, вона суцільно однорідна в цьому плані, а її мелодичний контур постійно «підсвічують» нестійкі інтервали зм. 7, зб. 2, м. 2.

Важливими для виконавця при показі цієї теми є уміння відчути незалежність, самостійність руху обох рук, які не завжди рухаються ідентично, але і одночасно – і їхню неподільність, взаємозв'язаність. Тобто має бути присутнім одночасно і відчуття певної автономії, і відчуття єдності.

Лейттема Балади, безумовно, має інструментальне походження, та веде за собою величезний інтонаційний та образно-художній «андеграунд», як така, що несе в собі відгомін філософських образів-тем Ф. Ліста, Ф. Шопена, О. Скрябіна. Тож необхідно ще раз підкреслити, що, враховуючи її центральне значення в Баладі Б. Лятошинського (проводиться

з видозмінами тричі), вона ставить перед виконавцем дуже складні і важливі, як технічні, так і образно-художні завдання – в метроритмічному плані, темповому відношенні (Moderato має бути максимально дотриманим, без жодного поспіху), фактурному (в плані співвідношення функцій рук), щодо штрихів і динаміки.

Як вже було сказано, лейттема Балади у видозміненому вигляді проводиться ще двічі: після теми головної партії і в коді. У другому проведенні (a tempo) вона змінюється фактурно, можна сказати навіть спрощується: її ламана мелодія виконується октавами в лівій руці, тоді як правій руці доручено роль зазначених вже акцентів, але цього разу акценти робляться за рахунок накладання на ламаний мелодичний контур акцентованих співзвуч – неповних секундакордів і септакордів, тобто за допомогою наголошення ключових для гармонічного мислення Б. Лятошинського інтервалів секунди і септими. Також іншим постає цей варіант теми в динамічному плані. Він «замикає» експозицію, відтак представляє собою згасаючу хвилю – від *ff* до *pp*.

Третє проведення лейттеми (Poco meno mosso) – синтетичне. Воно так само згасаюче, як і попереднє, однак акцентовані звуки в процесі інтенсивного попереднього розвитку «перетворюються» на імперативні ямбічні мотиви з тріольним затактовим initio до збільшеного секстакорда на початку такту. Таким чином відбувається героїзація художнього образу, який, повернувшись в Tempo I, востаннє нагадує про себе різким акордом *sf* вкінці.

Всі зазначені моменти ставлять дуже значимі завдання перед виконавцем Балади, який в умовах неймовірної гнучкості, текучості, дійсної симфонічності розгортання образу, повинен втілювати та інтонаційно кристалізувати зазначені зміни художнього образу-теми, доносити їх до слухача, ворожити-замовляти його магічною енергетикою цієї ключової, сповненого глибокого символізму лейттеми.

Головна партія Балади (a tempo, з т. 14 і далі) – експресивний монолог, в якому у вільній інтерпретації, з каскадами яскравих динамічно-фактурних наростань, змінюють один одного кілька важливих інтонаційних комплексів. Перший з них побудований на змаганні вільного однотактового quasi-ostinato мотиву лівої руки з «ламаними» співзвуччями в правій руці, що представляють собою акордовий, симфонізовано оновлений виклад лейттеми. Таким чином відбувається наскрізне проростання лейттеми в область головної партії. Як і в попередньому випадку, дуже важливими для виконавця тут постають завдання в сфері дрібної пальцевої техніки та одночасно крупної – октавно-акордової. Заявляє про себе й поліфонічне мислення композитора, що будує в цій зоні оригінальний контрапункт двох інтонаційних утворень, який можна віднести до розряду лінеарності XX століття, т. зв. поліфонії пластів.

Бурхливий розвиток головної партії, поступово пришвидшуючись (poco poco accelerando), буквально «вривається» в акорд *ff* (збільшений тризвук c-e-gis). Як і в лейттемі, тут ще більш важливими постають уміння піаніста досягнути якісного legato sempre, при цьому дотримуватися гнучкого фразування, в умовах різного обсягу фраз, тоді, коли їхній початок і закінчення припадають на різні долі такту в непарному розмірі (залишається розмір 5/8+4/8). Так само, як і в лейттемі, в головній партії Балади значну роль відіграє використання педалі (не виписаної Б. Лятошинським спеціально, проте дуже потрібної тут, і яку потрібно брати й знімати відповідно до позначення ліг). Також особливої уваги потребує розрахунок сил виконавця для прискорення і одночасного crescendo, що разом з підйомом у високий регістр потребує максимальної акумуляції зусиль пальців, кисті, всього виконавського апарату, включно з ліктем і навіть плечем, оскільки кульмінаційний зліт має бути дуже яскравим, моментальним, сильним, блискучим і переконливим.

Наступні розділи теми-монологу (від Allegro impetuoso) – теж дуже важлива ділянка роботи піаніста-інтерпретатора. З одного боку, в них не з'являється нічого принципово нового в інтонаційному відношенні порівняно з тим, що вже прозвучало, а саме – каскади віртуозних пасажів, різноманітних фігурацій та декламаційно-ораторських зворотів, ґенеза яких зводиться до інтонаційного комплексу лейттеми. З іншого, саме досягнення ефекту поривчатості (impetuoso) тут є надважливим. З цією метою виконавець повинен домогтися максимальних динамічних контрастів, ритмо-темпового rubato, хоча воно й не виписане композитором, і максимально логічно й природно з точки зору закономірностей драматичного (патетичного) мовлення від-

працювати драматургічну логіку кожної з фраз, що розділені виразними павзами та сприймаються як своєрідна «серія ультиматумів». Все сказане відбувається в умовах складних поліритмічних поєднань (три на чотири / три на п'ять у різноманітних протирухах восьмих та чвертоk, шістнадцятих та тридцятьдругих). Таким чином зазначена ділянка форми потребує як міцного виконавського апарату, розрахованого на крупну акордову та октавну техніку (права рука особливо), так і навичок у виконанні гнучкої біглості гам та фігурацій вздовж кількох регістрів фортепіанної клавіатури. Аналізована частина музичної форми складна як в технічному, так і в інтелектуальному плані, тож її виконання потребує значного досвіду і вмінь.

Побічна партія Балади (Andante) є «острівцем неземної краси». Вона належить до тієї образної сфери, що й любовні теми Ф. Ліста, теми «вищої витонченості» О. Скрябіна. В ній панує надзвичайно показове rubato, з постійними пришвидшеннями і сповільненнями, що, безумовно, належать до ключових завдань виконавця в цій темі.

Ритмічна організація теми загалом примхлива і включає постійну зміну різних груп поділу тривалостей. Дрібні вартості – восьмі й шістнадцяті чергуються з тріолями та квінтолями. В розмірі то 5/4, то 6/4 вони складають чарівне плетиво вигадливих візерунків. Фактура – прозора. На фоні зазначених фігурацій у високому регістрі на переважно тихій динаміці (лише в кульмінації двічі відбуваються сплески *ff*) проводиться її мелодія (власне тема побічної належить до тем гомофонного складу на відміну від обох попередніх). Вона – дуже гнучка і то зверху, то знизу, то всередині музичної вертикалі «прокладає собі дорогу» в фігураційному плетиві вже згаданих візерунків, то ховається в цих візерунках, то виходить назовні. Тема побічної партії змальовує неймовірно чуттєвий, ніжний і витончений образ. Ключовими завданнями піаніста в таких умовах постають вимога якісного звуковедення мелодичної лінії, яка має бути показана і достатньо представлена на всіх ділянках цього розділу форми, досягнення максимально можливого і виразного legato відповідно до позначень і вказівок, виразне позначення початку мелодичних фраз (більшість – затактові з акцентуванням опорного звука мотиву).

Тема побічної партії, як і головної, несе в собі пам'ять вокального жанру, зокрема, вільно трактованої аріозності. Саме це необхідно підкреслювати піаністу під час її виконання, прагнути немов проспівувати кожну фразу. Оскільки тема побічної партії є дуже делікатною фактурно, динамічно, то перед виконавцем постають завдання неймовірно високого ступеня відшліфованості кожного звуку, бездоганної акуратності, філігранності звукового плетива, що нагадує тонке мереживо. З цією метою піаністу потрібно удосконалювати дрібну пальцеву техніку, техніку фігурацій, працювати над рівною атакою звуку у різних регістрах, над досягненням тонкого нюансування в сфері динаміки. Варто відзначити, що в середині теми (espressivo molto) наявні два раптові фактурно-динамічні сплески, що змальовують драматичні загострення ліричного образу (два такти до Tranquillo). Вони мають бути виконані з раптовим crescendo, гострим пунктиром, в'їздженням в кульмінаційне співзвуччя.

Дуже важливе значення у створенні характерного образу в темі побічної партії має її ладово-гармонічний зміст, заснований на максимально широкому використанні виразових можливостей хроматичної дванадцятитонової тональності. Однак більш детальний розбір гармонічного змісту твору потребує окремого дослідження (Пясковський, 1991).

Наступна розробка-епізод (Piu mosso) – невелика і побудована винятково на матеріалі лейттеми та головної партії. Це макабричний маршоподібний розділ форми, що представляє собою вільно трактовані варіації на basso ostinato, в яких на максимально загострену пунктирним ритмом лейттему накладається акордовий контрапункт, що спочатку ритмічно протистоїть демонічному «танцю» викривленої лейттеми, але невдовзі піддається її могутності, зливається з її ритмом, стаючи частиною всезагальної фантасмагоричної оргії. Акордова техніка і штрих marcato, який є основним в цьому розділі форми, потребують від виконавця чіткого та сильного звуковидобування, зокрема, інтенсивної роботи кисті, ліктя та плеча. Також зазначений розділ має дуже важливе драматургічне значення у цілій формі, оскільки він готує появу головної кульмінації – проведення побічної партії в репризі. Тому фактично роль розробки-епізоду, з одного боку – кульмінаційна

(нагадаємо, що балада містить цілу серію кульмінацій), з іншого боку – предиктова. Остання функція – навіть важливіша, оскільки виявляє романтичні релікти мислення композитора. Завдання піаніста – так виконувати цей розділ форми, щоб максимально підкреслити цю предиктовість. З цією метою потрібно двічі здійснити могутні крещендуючі наростання, а в другому випадку підкріплені ще й сильним розширенням allargando, хоч це не і вказано композитором, однак є дуже виправданим в цих умовах (так, зокрема, виконує цей розділ Балади українсько-французький піаніст і композитор, випускник Київської музичної академії імені Р. Глієра та Французької консерваторії Булонь-Бійянкур Дмитро Чесноков (Boris Lyatoshynsky – Ballade. Dimitri Tchesnokov, piano…).

Генеральна кульмінація Балади відбувається в неповній репризі (Patetico e poco rubato), в якій цілком і повністю панує кардинально видозмінена побічна партія. Вона представляє собою апогей віртуозності. Лірична тема перетворюється на героїчно торжествуючу. Вона змінюється за рахунок укрупнення фактури, насичення теми акордами, октавними потовщеннями, акордовими фігураціями, октавними пасажами. В ній домінують гнучкі переходи між робочими діапазонами правої і лівої руки, неподільна синтетичного складу фактура, яку сміливо можна назвати у повному смислі слова оркестральною. Безумовно, саме в цій ділянці форми задіяні практично всі можливі ресурси інструменту і види піаністичних технік.

Складні поліритмічні поєднання доповнюють і посилюють гармонічну й фактурну розкіш побічної партії в репризі, яка немов погойдується, ширяє на хвилях найвищого емоційного екстазу. Разом з тим, від скрябінських тем «вищої грандіозності», з якими вона, поза сумнівом, споріднена, образно та інтонаційно побічну партію Б. Лятошинського відрізняє дещо несподівана з точки розвитку сонатної форми, однак дуже характерна для жанру балади, зворотньо-динамізована реприза. Розпочавшись з вершини-джерела, її напруга невдовзі потрохи починає розсіюватись, прозорішати, аж до того, що практично непомітно для слухача вливається в сувору коду (Poco meno mosso), яка розпочинається навіть дещо агресивно, але поступово також затихає, немов розтаючи в далині.

Окрім найрізноманітніших технічно віртуозних завдань реприза Балади ставить перед піаністом необхідність продуманого і дуже органічного виконання rubato. Тут потрібне неймовірно проникливе, інтуїтивне відчуття буквально кожного звуку. Варто утриматися від так бажаної потреби прискорення, адже воно в цій художній концепції – надто невиправдане й надто хибне. Повільне й гнучке висловлювання надасть, натомість, особливої рафінованості художньому образу твору.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Підводячи підсумки, необхідно зазначити, що наразі існує два варіанти нотного тексту Балади. Перший – уртекст, 1929 року (Фортепіанні, 2023), на наш погляд, більш автентичний, містить низку символічних ремарок автора, деякі інтонаційні особливості зв'язуючих розділів форми, специфічність запису та штрихів. Другий – наскільки можливо судити, це редакція Б. Кривопуста, 2018 року (Лятошинський, 2018), дещо спрощений фактурно, зручніший за записом, зокрема, в плані розміщення тексту на нотоносцях, із загальновживаними темповими та образно-характерними позначеннями. На нашу думку, обидва варіанти мають право на використання у концертній та педагогічній практиці. Однак для вияву характерних ознак жанру Балади більш підходить авторська нотація 1929 року. Разом з тим, всі основні характеристики проаналізованого тексту присутні і в тому, і в іншому варіантах.

Щодо загального плану. Поза сумнівом, одним з головних завдань досвідченого виконавця є уміння бачити художнє ціле, уміння не загубитися в деталях, відпрацьовуючи той чи інший виразовий засіб або художній прийом. В цьому відношенні Балада Б. Лятошинського є дуже складним текстом. Адже відповідно до жанру – вона є мінливою і наповнена двоїстістю. Так, незважаючи на те, що було здійснено аналіз твору як вільно трактованої сонатної форми, і усвідомлюючи це, піаніст повинен тримати планку конфліктності головної і побічної тем, в умовах центрального значення лейттеми, – це не єдиний «великий план» твору. З таким самим успіхом ця вільно трактована сонатна форма може бути розглянута та інтерпретована і як трип'ятичастина, і як варіантно-строфічна, і як поемна або рап-

содична побудова, і як така, що містить ознаки контрастно-складової форми. Вона одночасно то сповнена неймовірно високого ступеню єдності, оскільки усі теми твору насправді дуже тісно пов'язані інтонаційно, то демонструє численні розбіжності між розділами, оскільки в розвиток тематизму постійно вплітається щось нове, таким чином з'являється то один, то інший, відмінний від попереднього в тематичному відношенні епізод. Така «багатоликість» цього надзвичайно сконцентрованого і дивовижно лаконічного насправді тексту (він звучить вісім з половиною хвилин і навіть менше) – одна із загадок власне баладного жанру. Саме це є одним з важливих засобів його різних виконавських інтерпретацій і музикознавчих тлумачень, які чекають нових дослідників.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Безбородько О. А. Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського.* 2018. Вип. 122. С. 110–124.

2. Лятошинський Б. Балада. Українська фортепіанна музика XX–XXI століття. Ukrainian Piano Music of the XX–XXI centuries. Упоряд. Т. Рощина. Київ: Музична Україна, 2018. С. 3–12.

3. Марценківська О. Жанр балади в музиці Б. Лятошинського (до проблеми традицій і новаторства). *Київське музикознавство.* 2018. №57. С. 45–59.

4. Марценківська О. Загальні тенденції музичного романтизму та їх прояв у фортепіанній творчості Б. Лятошинського. *Київське музикознавство.* 2014. №48. С. 132–148.

5. Пастеляк Н. Трансформація поемності у фортепіанній творчості Бориса Лятошинського. *Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського.* Серія Мистецтвознавство. 2004. Вип. 1(12). С. 30–37.

6. Підсуха О. До проблеми стильових пошуків Б. Лятошинського у 20-ті роки XX ст. в контексті європейських стильових тенденцій часу. *Музичний світ Бориса Лятошинського.* Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 26–29.

7. Пясковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського. *Українське музикознавство.* 1991. Вип. 26. С. 74–93.

8. Сидір Н. Особливості жанру фортепіанної балади першої третини XX століття (на прикладі творів С. Борткевича, І. Фрідмана, Б. Лятошинського). *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського.* 2021. №1 (50). С. 79–90.

9. Фортепіанні твори Б. Лятошинського. *Ноти українських композиторів.* URL: http://ukrnotes.in.ua/Liatoshynskyi_fortepianni_tvory.php (дата звернення 17.07.2023).

10. Boris Lyatoshynsky – Ballade. Dimitri Tchesnokov, piano. URL: https://www.youtube.com/watch?v=zt2FyABanp0 (дата звернення 17.07.2023).

REFERENCES:

1. Bezborodko, O. A. (2018). Vzaiemodiia kompozytorskykh i vykonavskykh zasobiv vyraznosti v Druhii sonati-baladi Borysa Liatoshynskoho [The interaction of compositional and performing means of expression in the Second Sonata-Ballad by Borys Lyatoshinskyi]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I.Chaikovskoho*, 122, 110–124 [in Ukrainian].

2. Liatoshynskyi, B. (2018). Balada. Ukrainska fortepianna muzyka XX–XXI stolittia [Ukrainian Piano Music of the XX–XXI centuries]. T. Roshchyna (Ed.). Kyiv: Muzychna Ukraina, 3–12 [in Ukrainian].

3. Martsenkivska, O. (2018). Zhanr balady v muzytsi B. Liatoshynskoho (do problemy tradytsii i novatorstva) [The ballad genre in B. Lyatoshynskyi's music (about the problem of traditions and innovation)]. *Kyivske muzykoznavstvo,* 57, 45–59 [in Ukrainian].

4. Martsenkivska, O. (2014). Zahalni tendentsii muzychnoho romantyzmu ta yikh proiav u fortepiannii tvorchosti B. Liatoshynskoho [General trends of musical romanticism and their manifestation in the piano works by B. Lyatoshynskyi]. *Kyivske muzykoznavstvo.* 2014, 48, 132–148 [in Ukrainian].

5. Pasteliak, N. (2004). Transformatsiia poemnosti u fortepiannii tvorchosti Borysa Liatoshynskoho [The transformation of poetry in the piano works by Borys Lyatoshynskyi]. *Naukovi zapysky TDPU im. V. Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. Chaikovskoho.* Seriia Mystetstvoznavstvo, 1(12), 30–37 [in Ukrainian].

6. Pidsukha, O. (1995). Do problemy stylovykh poshukiv B. Liatoshynskoho u 20-ti roky XX st. v konteksti yevropeiskykh stylovykh tendentsii chasu [B. Lyatoshynskyi stylistic searches in the context of European style trends in the 1920s]. *Muzychnyi svit Borysa Liatoshynskoho.* Kyiv: Tsentrmuzinform, 26–29 [in Ukrainian].

7. Piaskovskyi, I. (1991). Onovlennia romantychnykh i postromantychnykh tradytsii v ladoharmonichnomu myslenni B. Liatoshynskoho [Renewal of romantic and post-romantic traditions in the harmonic thinking of B. Lyatoshynskyi.]. Ukrainske muzykoznavstvo, 26, 74–93 [in Ukrainian].

8. Sydir, N. (2021). Osoblyvosti zhanru fortepiannoi balady pershoi tretyny XX stolittia (na prykladi tvoriv S. Bortkevycha, I. Fridmana, B. Liatoshynskoho) [The piano ballad peculiarities in the first third of the 20th century (on the example of the works by S. Bortkevich, I. Fridman, B. Lyatoshinskyi).]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I.Chaikovskoho,* 1 (50), 79–90 [in Ukrainian].

9. Fortepianni tvory B. Liatoshynskoho [Piano works by B. Lyatoshynskyi]. *Noty ukrainskykh kompozytoriv*. Retrieved from: http://ukrnotes.in.ua/Liatoshynskyi_fortepianni_tvory.php [in Ukrainian].

10. Boris Lyatoshynsky – Ballade. Dimitri Tchesnokov, piano. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=zt2FyABanp0 [In English].

УДК 781:930.85
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-13

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). Архаїчні індоєвропейські елементи музичних форм українських народних календарно-обрядових пісень. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 93–99, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-13

АРХАЇЧНІ ІНДОЄВРОПЕЙСЬКІ ЕЛЕМЕНТИ МУЗИЧНИХ ФОРМ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВИХ ПІСЕНЬ

У статті здійснено аналіз музичних форм ряду стародавніх українських календарно-обрядових пісень, які своїми витоками сягають дохристиянської епохи та кількох знакових індійських сакральних музичних творів. Виявлено споріднені комплексні музичні структури, які ймовірно успадковані від спільного індоєвропейського музичного ідіому. Відзначено, що у кожному з цих творів застосовані ті чи інші лади, які Платон і Арістотель визначали як етичні, а також структурно споріднені з ними тетрахорди, яким ми дали назву дзеркально-симетричних етичним ладам. Так, у веснянці «Голубка» простежено дорійський та фрігійський лади. У гаївках «Коструб оньк о» та «Мак» – лідійський і дорійський лади, а також верхній тетрахорд дзеркально-симетричний лідійському ладові. У весільних піснях «Ой у саду голубець гуде», «Хміль лугами» та «Доля» – дорійський і лідійський лади, а також тетрахорди дзеркально-симетричні дорійському та фрігійському ладам. Виявлено, що в «Гаятрі Мантрі» двічі застосовується лідійський лад, а також присутній тетрахорд дзеркально-симетричний дорійському ладові, а у мантрі «Jai Radha Madhav» тричі використано фрігійський лад. У мантрі «Hari Hari Bol» простежено лідійський лад та тетрахорд дзеркально-симетричний фрігійському ладові. Також відзначено особливості поєднання тетрахордових структур. Підмічено, що у «Гаятрі Мантрі» композиція завершується лідійським ладом подібно до гаївки «Мак» та весільної пісні «Доля», які також закінчуються оплакувальним жіночим лідійським ладом, а у мантрі «Hari Hari Bol», як і у пісні «Ой у саду голубець гуде», дзеркально-симетричний фрігійському ладові тетрахорд переходить в лідійський лад. Також показано, що у цій мантрі фігурує дорійський ладовий відтінок поєднаний з верхнім висхідним тетрахордом дзеркально-симетричним дорійському ладові та вказано, що обернене явище спостерігаємо у пісні «Ой у саду голубець гуде», де верхній тетрахорд дзеркально-симетричний дорійському ладові плавно трансформується у дорійський лад. На основі дослідження вищевказаних музичних текстів, зроблено висновок, що метод структурного аналізу музичних форм є перспективним підходом для виявлення елементів успадкованих від спільноіндоєвропейького музичного ідіому.

***Ключові слова:** філософія музики, індоєвропейський музичний ідіом, веснянки, гаївки, тетрахорди, етичні лади.*

Andriy POTSELUIKO
PhD (Philosophy), Associate Professor of The Philosophy Department, Lviv Polytechnic National University, 12 S. Bandera street, Lviv, Ukraine, 79013
***ORCID:** 0000-0002-1078-7615*

To cite this article: Potseluyko, A. (2023). Arkhayichni indoyevropeyski elementy muzychnykh form ukrayinskykh narodnykh kalendarno-obryadovykh pisen [Archaic Indo-European elements of musical forms of Ukrainian folk calendar and ritual songs]. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 93–99, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-13

ARCHAIC INDO-EUROPEAN ELEMENTS OF MUSICAL FORMS OF UKRAINIAN FOLK CALENDAR AND RITUAL SONGS

The article analyses the musical forms of a number of ancient Ukrainian calendar and ritual songs, which date back to the pre-Christian era, and several significant Indian sacred musical compositions. The article reveals related complex musical structures that are probably inherited from a common Indo-European musical idiom. It is noted that each of these works uses certain modes, which Plato and Aristotle defined as ethical, as well as structurally related

tetrachords, which we have named mirror-symmetrical to ethical modes. Thus, the Dorian and Phrygian modes are traced in the vesnianka "Dove". In the hayivky "Kostrubonko" and "Mak", the Lydian and Dorian modes are traced, and the upper tetrachord is mirror-symmetrical to the Lydian mode. In the wedding songs "Oh in the garden a dove is humming", "Hops in the meadows" and "Fate", the Dorian and Lydian modes are used, as well as tetrachords mirror-symmetrical to the Dorian and Phrygian modes. It was found that in the "Gayatri Mantra" the Lydian mode is used twice, and there is also a tetrachord mirror-symmetrical to the Dorian mode, and in the mantra "Jai Radha Madhav" the Phrygian mode is used three times. In the mantra "Hari Hari Bol", the Lydian mode and a tetrachord mirror-symmetrical to the Phrygian mode can be traced. The features of the combination of tetrachordal structures are also noted. It has been found that in the Gayatri Mantra the composition ends in the Lydian mode, similarly to the hayivky "Mak" and the wedding song "Fate", which also end in the mournful female Lydian mode, and in the mantra "Hari Hari Bol", as in the wedding song "Oh, in the garden a dove is humming", the mirror-symmetrical tetrachord to the Phrygian mode turns into the Lydian mode. It is also shown that in this mantra the Dorian mode shade appears in combination with the upper ascending tetrachord mirror-symmetrical to the Dorian mode, and it is indicated that the opposite phenomenon is observed in the wedding song "Oh in the garden a dove is humming", where the upper tetrachord mirror-symmetrical to the Dorian mode is smoothly transformed into the Dorian mode. Based on the study of the above musical texts, it is concluded that the method of structural analysis of musical forms is a promising approach to identifying elements inherited from the common Indo-European musical idiom.

Key words: *philosophy of music, Indo-European musical idiom, vesnianky, hayivky , tetrachords, ethical modes.*

Актуальність дослідження. Сьогоднішня етносоціальна ситуація в нашій державі характеризується зростанням національної самосвідомості, підвищеним інтересом до етнічної історії та культури, зокрема й музичної її складової. Ці фактори спонукають до ґрунтовного, академічного вивчення елементів народнопісенної традиції в системі української духовної спадщини, які сягають своїми витоками прадавньої індоєвропейської основи.

Однією з найдавніших форм фольклорного жанру є пісні календарного циклу: колядки, щедрівки, веснянки, троїцькі, купальські, жнивні тощо. Їх дослідження в Україні має багатолітню історію, починаючи з праць таких корифеїв вітчизняної науки як Б. Грінченко, який зокрема писав, що українська народна музика і по своєму походженню, і «по загальній лінії свого розвитку» є «паросль музики загальноєвропейської і навіть індоєвропейської, бо виходить з тих основ музичних, що покладено для неї в віки глибокої давнини» (Грінченко, 1922, с. 198).

Ф. Колесса вказував на тісний зв'язок між формами ведичного вірша і віршами українських народних пісень, акцентуючи на тому, що з точки зору ритмічної будови, вірші Авести стоять ще ближче, ніж ведичні до слов'янських народних пісень, і що сатурнічний вірш має велику схожість з нашим коломийковим розміром (8+6 метричних складів) (Колесса, 1970, с. 19).

Михайло Драгоманов в рецензії на опубліковані етнографічні матеріали П. Чубинського, писав, що українські «колядки – це справжні Веди південноруські, за котрими можна простежити відтінки релігійних уявлень від древніших часів до пізніших. Своїми образами вони нагадують гімни Індрі, оспівування інших напівбогів» (Драгоманов, 1991, с. 586).

Тож дослідження української фольклорної музики, яка своїм корінням сягає стародавніх часів, слід продовжувати, застосовуючи сучасні наукові напрацювання, як в галузі музикології, так і культурної компаративістики.

Методологія та аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідники плідно застосовують порівняльно-історичний метод для виявлення найархаїчніших елементів в системі фольклорного матеріалу.

Н. Назаров у статті «Індоєвропейський музичний ідіом та етногенез індоєвропейців» зазначає, що якщо існує доведена генетична спорідненість мов, фольклору та інших сфер духовного та суспільного життя індоєвропейських народів, то має існувати і зв'язок між їхніми музичними традиціями (Назаров, 2021).

А. Іваницький у своїй праці «Історичний синтаксис фольклору: проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики» звертає увагу на те, що в наукових колах здавна обговорювалась можливість реконструкції деяких елементів спільнослов'янського пісенного фольклору. Існує також багато індивідуальних генетичних паралелей між елементами етнічної музичної культури різних слов'янських і неслов'янських народів. Тож ідея про можливу реконструкцію основних елементів спільної індоєвропейської фольклорної музичної мови не є новою (Іваницький, 2009, с. 86).

Г. Люко дослідив 14 мелодичних паттернів з різних слов'янських регіонів (від Архан-

гельська до Сербії), які мають схожу обрядову функцію, амбітус, гармонію та мелодичний малюнок. Деякі з цих паттернів мають схожість із григоріанським наспівом католицької церкви. Однак східні слов'яни зазвичай були православними і тому могли успадковувати ці паттерни лише з дохристиянської епохи. Більше того, існує дивовижна схожість у модальних та інтонаційних характеристиках григоріанського розспіву та румунської народної пісні «Міоріца» (що належить до найдавнішого міфологічно-язичницького пласту). Оскільки румуни не належать до католицького обряду, то спільні риси григоріанського співу і цієї пісні слід віднести до спільного фольклорного пласту індоєвропейського походження, який взяли за основу творці григоріанського співу (Lükő, 1964, p. 239).

Проте, як відмітив Н.Назаров нам невідома узагальнююча праця, що ґрунтувалася б на матеріалі давньої та сучасної індоєвропейської пісенної традиції, яка могла б дати уявлення про загальні риси індоєвропейського музичного ідіолекту. Виняток становить книга видатного українського і чеського філолога, музичного теоретика В.І. Петра «Про мелодійний склад арійської пісні. Історико-порівняльний досвід», видана у 1899 році. У ній автор, на основі свідчень індійських, іранських і грецьких музичних теоретиків, а також порівняльного вивчення індоєвропейських народних пісень, доводив, що вся система індоєвропейської музики «ґрунтується на кварті» і що найдавнішим індоєвропейським звукорядом був «гармонійний тетрахорд», який складався з двох кварт, роз'єднаних тоном (c-f g-c'). Цей звукоряд охоплює квінту c-g. Дві верхні квінти g-d' і d'-a', які йдуть за g, введені в склад гармонійного тетрахорду, перетворюють архаїчний індоєвропейський звукоряд c-f g-c' в гексахорд: c d-f g a-c', перетворюючи при цьому дихорди c-f і g-c' в трихорди c d-f g a-c'. Наступні дві верхні квінти a-e" і e"- h", заповнюючи собою пробіли в терції і септимі індоєвропейського гексахорду, перетворюють трихорди c d-f і g a-c' в тетрахорди c d e f та g a h c' і трансформують гексахорд c d-f g a-c' в октахорд c d e f g a h c'. Також автор зазначав, що музика греків, як «одного з нащадків індоєвропейського племені», була продовженням індоєвропейської музичної традиції, тож «вся її система повинна ґрунтуватись перш за все на кварті» (Назаров, 2021).

Отже, давньогрецька музична система була тетрахордовою і створювала велику кількість ладових комбінацій їх поєднанням. У світлі цієї інформації варто розглянути вчення про музику античних філософів.

Загальну класифікацію ладів, що характеризує їхній вплив на психіку здійснено в «Державі» та «Тімеї» Платона. Дорійський лад (1, 1, ½) впливає на воїнів, а саме, укріплює їх дух. Радісний, благовісний дух вказує на фрігійський лад (1, ½, 1), а лідійський (½, 1, 1) – жіночий, оплакувальний. Всі ці лади нисхідні, так як у низьких звуках на думку давніх греків відчувається 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 (Мішин, 2018, с. 540).

Класифікація етичних ладів, тобто таких, що впливають на етос, була розроблена і Арістотелем. Зокрема дорійський лад (1, 1, ½) трактувався філософом як мужній і урівноважуючий; фрігійський (1, ½, 1) як такий, що виражає стан «екстатично збудженої душі», несе очищення і є необхідною складовою містичних культів; лідійський (½, 1, 1) «наївно-дитячий» як благотворний для молодих душ (Драганчук, 2010, с. 17).

Також визначалися три роди – діатоніка, хроматика та енгармоніка. У кожному з яких міг вживатись тетрахорд. Таким чином основних тетрахордів (а отже, і основних музичних етосів) було три: дорійський, фригійський та лідійський. Вони відрізнялись положенням півтона і у діатонічному роді мали таку інтервальну будову: Дорійський (1, 1, ½); Фригійський (1, ½, 1); Лідійський (½, 1, 1) (Мішин, 2018, с. 540).

Слід зауважити, що в даній статті ми вкладаємо в терміни «фрігійський», «дорійський» та «лідійський» лад платонівсько-арістотелівське значення, а не той сенс, який надає їм сучасна музикологія.

Особливий інтерес викликає наявність в трійці основних етичних тетрахордових ладів оплакувального лідійського, оскільки це поєднує їх з поняттям катарсису. Катарсистичне переживання тісно пов’язане з музичним сприйняттям, що призводить до розрядки, яка

відображається в емоціях: спочатку в риданні, опісля – заспокоєнні. «Музика є найбільш емоційним видом мистецтва, що викликає потрясіння, і як наслідок, катасистичне облегшення» (Young, 2021, с. 283).

Щодо дослідження впливу духовної музики з точки зору катарсистичної функції, то слід зазначити, що у реципієнта сакрального музичного тексту відбувається емоційне потрясіння, яке згодом переходить в катарсистичне заспокоєння (Карпенко, 2012, с. 119).

Священні мелодії, які збуджують душу до містичного екстазу- відновлюють її, вона знаходить в них зцілення і катарсис (Lear, 1992, с. 315).

Цікаво також дослідити три базові тетрахорди в контексті трьохфункціональної індоєвропейської соціокультурної матриці. Видатним французьким вченим Жоржем Дюмезілем була розроблена теорія тричленної культурної моделі, що є визначальною для структури міфів, релігійних обрядів і соціально-політичного устрою давніх індоєвропейських народів. Трифункціональний підхід був взятий за основу інтерпретації багатьох ритуалів, міфів, історичних хронік і релігійних доктрин. В його основу покладено властиву стародавній ідеології потрійну структуру, згідно з якою всі члени суспільства поділяються на священиків-жерців, воїнів і виробників (скотарів та землеробів). Перша соціокультурна функція належить до священного, пов'язана з духовним вдосконаленням, друга стосується фізичної сили і війни, героїзму та мужності, а третя поєднана з плодючістю, багатством, красою та насолодою і суміжними з цими поняттями ідеями (Lyle, 2004, p. 7).

Тож можемо асоціювати мужній дорійський етичний лад з воїнською верствою, застольно-радісний фрігійський з виробничою, а катарсистично-оплакувальний з жрецькою та її практиками духовного очищення.

Система трьохфункціональних культурних кодів стосувалась і космогонічних уявлень, і принципів організації ритуалів та знаходила своє вираження в мистецьких формах індоєвропейських етнокультурних традицій, зокрема й музичних.

І. Зінків зазначає, що серед найархаїчніших архетипів української музичної культури найменш дослідженими є ті, що мають індоєвропейське (вужче – індоіранське) походження. «Один із них – троїста музика, що зберегла глибинні зв'язки з дохристиянськими (скіфськими, давньословянськими) ритуалами, окремими жанрами української епіки та календарно-обрядового фольклору... У троїстій музиці ідея тричленності реалізована через її фактурну специфіку – просторово-часовий чинник, виявлений через функціональний взаємозв'язок різних фактурних рівнів композиції, втілених через систему музичних засобів… Давньослов'янський обряд принесення потрійної жертви супроводжувався грою на ритуальному музичному інструменті-медіаторі як невід'ємному атрибуті обряду. Інструмент реалізував трифункційну ідею, об'єднуючи й оберігаючи цілісність світобудови (світ людей, богів і пращурів). Звідси зрозумілим стає застосування семантики ідеї троїстості (тричленності, трифункційності) до поняття троїста музика, від своїх витоків закоріненого в ритуалі, та взаємозв'язку троїстої музики з давніми язичницькими культами» (Зінків, 2018, с. 8).

Виклад основного матеріалу. Об'єктом нашого наукового інтересу є найархаїчніші індоєвропейскі музичні структури. В. Петр, як ми вище відмітили, вважав найдавнішим індоєвропейським звукорядом «гармонійний тетрахорд», що складався з двох кварт, роз'єднаних тоном (c-f g-c'). Але в працях Платона і Арістотеля ми зустрічаємо значно простіші, а отже ймовірно, що й архаїчніші базові ключові тетрахордові структури (етичні лади). Аналогічні та структурно-споріднені з ними елементарні тетрахордові структури спробуємо дослідити в українських дохристиянських та індійських сакральних музичних творах.

Окрім елементарних етичних платонівсько-арістотелевських структур ми виділимо ще одні тетрахорди, які назвемо дзеркально-симетричними. Дзеркально-симетричний тетрахорд того чи іншого етичного ладу це такий тетрахорд, формула якого аналогічна формулі цього ладу, але який є висхідним, а не низхідним.

Українські архаїчні сакрально-магічні музичні твори дохристиянського походження, які досліджуватимемо, містяться у збірці «Шкільний співаник». Їх зібрав та упорядкував видатний фольклорист, композитор, педагог, академік Філарет Колесса.

У веснянці «Голубка» (Колесса, 1991, с. 65) вже з першої фрази «ой там за лісом, за дубиною» прослідковуємо дорійський лад у пунктирному ритмі, що секвенційно переходить у другу фразу фрігійського ладу «сидів голубко». Квартовий стрибок виразу «з голубиною» підготовлює завершальну фразу «сидів голубко», яка обрамлена фрігійським ладом.

У першій фразі гаївки «Кострубонько» (Колесса, 1991, с. 30) «доле ж моя нещаслива» бачимо лідійський лад. Характер мелодії тісно пов'язаний зі словом, що виражає жіночність та оплакувальний стан, забарвлений пунктирним ритмом. Мужній дорійський лад другої фрази «що я собі наробила?!» відображає характер твору, повторюючи мелодичну та ритмічну канву з першої фрази, але вже без пунктирного ритму.

У першому реченні гаївки «Мак» (Колесса, 1991, с. 27) «пташку, пташку» спостерігаємо дорійський лад. В другому реченні «та чи бачив ти» верхній тетрахорд дзеркально-симетричний лідійському ладові переходить в дорійський лад «як мак сіють». Завершується гаївка лідійським ладом.

У весільній пісні «Ой у саду голубець гуде» (Колесса, 1991, с. 23) яскраво виражений верхній тетрахорд основної тональності першої фрази, який плавно трансформується в дорійський лад другої фрази «у саду голубець» і є дзеркально-симетричним щодо нього. Нижній тетрахорд третьої фрази «а в світлоньку» – дзеркально-симетричний фрігійському етичному ладові, що переходить в лідійський лад на слова: «голосок іде».

В іншій весільній пісні «Хміль лугами» (Колесса, 1991, с. 61) стрибок малої сексти першого речення композиційно поєднується з низхідним лідійським ладом «хміль лугами», який у свою чергу переходить у дорійський лад «пшениця ярами». У другому реченні нижній тетрахорд дзеркально-симетричний радісному фрігійському ладові на слова «хміль лугами» трансформується у мужній дорійський лад «пшениця ярами».

У першій фразі весільної пісні «Доля» (Колесса, 1991, с. 44) «ой мовив же єсь» верхній тетрахорд дзеркально-симетричний дорійському ладові переходить у другу фразу «з бука листочку» лідійського ладу. Завершується композиція лідійським ладом.

Індійську сакральну музичну традицію репрезентуємо перш за все Га́ятрі-ма́нтрою. Це ведійська мантра, яка має особливо велику вагу в індуїзмі. Вона присвячена божеству Савітару і має віршований розмір Гаятрі (звідси її назва). Складається з 24 складів, узятих із гімну «Рігведи» (3.62.10), авторство якого приписують риші Вішвамітрі (Carpenter, Bailey, Whicher, Ian, 2003, p. 31).

Оскільки в мантрі згадується Савітар, мантра за його ім'ям називається також Савітрі. Деякі індуїсти вважають втіленням цієї мантри богиню Гаятрі. Гаятрі-мантра прославляється в кількох священних писаннях індуїзму: «Ману-смріті», «Гаріванші» і «Бхагавадгіті». Користь від оспівування мантри описується як «мудрість, осягнення і просвітлення» (Radhakrishnan, 1947, p. 236).

В першій частині Гаятрі-мантри (Winter, Gupta, 2021, p. 5) мала секста готує мелодичний зворот з яскраво вираженим відтінком лідійського ладу. Подібне явище спостерігаємо у вищезгаданій українській весільній пісні «Хміль лугами», де стрибок малої сексти першого речення композиційно поєднується з низхідним лідійським ладом. У другій частині мантри верхній висхідний тетрахорд дзеркально-симетричний дорійському ладові трансформується в лідійський етичний лад. Композиція завершується лідійським ладом подібно до гаївки «Мак» та весільної пісні «Доля», які також закінчуються оплакувальним жіночим лідійським ладом.

Перша частина мантри «Jai Radha Madhav» (Winter, Gupta, 2021, p. 11) обрамлена фрігійським ладом. У другій частині фрігійський лад підкреслюється синкопованим ритмом. Завершується твір знову ж таки екстатично-радісним фрігійським ладом.

В першій частині мантри «Hari Hari Bol» (Winter, Gupta, 2021, p. 10) спостерігаємо лідійський лад, а також нижній тетрахорд дзеркально-симетричний фрігійському ладові, який знову повертається до лідійського ладу. Таке ж явище бачимо і у вище проаналізованій пісні «Ой у саду голубець гуде», де дзеркально-симетричний фрігійському ладові тетрахорд фрази «а в світлоньку» переходить в лідійський лад на слова «голосок іде». В другій розробковій частині цієї ж мантри фігурує дорійський ладовий відтінок, а також верхній висхідний тетрахорд

дзеркально-симетричний дорійському ладові. Обернене явище спостерігаємо у першій фразі вищезгаданої весільної пісні «Ой у саду голубець гуде», де верхній тетрахорд дзеркально-симетричний дорійському ладові першої фрази «у саду голубець», плавно трансформується у дорійський лад другої фрази «у саду голубець». Третя частина мантри забарвлена лідійським ладом, який чергується з нижнім висхідним тетрахордом дзеркально-симетричним фрігійському ладові.

Висновки. На основі аналізу архаїчних елентів музичних форм українських народних календарно-обрядових пісень, які своїми витоками сягають дохристиянських часів, а саме: веснянки «Голубка»; гаївок «Кострубонька», Мак»; весільних «Ой у саду голубець гуде», «Доля», «Хміль лугами» та індійських мантр «Gayatry Mantra», «Hari Hari Bol», «Jai Radha Madhav» можна окреслити їх структурні особливості ладового характеру. В кожному з цих творів застосовані ті чи інші лади, які Платон і Арістотель визначали як етичні, а також структурно споріднені тетрахорди, яким ми дали назву дзеркально-симетричних етичним ладам. Так у веснянці «Голубка» прослідковуємо дорійський та фрігійський лади. У гаївках «Кострубонько» та «Мак» – лідійський і дорійський, а також верхній тетрахорд дзеркально-симетричний лідійському ладові. У весільних піснях «Ой у саду голубець гуде», «Хміль лугами» та «Доля» – дорійський і лідійський лади, а також тетрахорди дзеркально-симетричні дорійському та фрігійському ладам. В «Гаятрі Мантрі» двічі застосовується лідійський лад, а також присутній тетрахорд дзеркально-симетричний дорійському ладові. У мантрі «Jai Radha Madhav» тричі використано фрігійський лад, а у мантрі «Hari Hari Bol» двічі – лідійський, а крім цього фігурує тетрахорд дзеркально-симетричний фрігійському ладові.

Констатуємо особливе поєднання тетрахордових структур. У «Гаятрі Мантрі» композиція завершується лідійським ладом подібно до гаївки «Мак» та весільної пісні «Доля», які також закінчуються оплакувальним жіночим лідійським ладом. У мантрі «Hari Hari Bol» та у пісні «Ой у саду голубець гуде», дзеркально-симетричний фрігійському ладові тетрахорд переходить в лідійський лад. Також у цій мантрі фігурує дорійський ладовий відтінок поєднаний з верхнім висхідним тетрахордом дзеркально-симетричним дорійському ладові. Обернене явище спостерігаємо у пісні «Ой у саду голубець гуде», де верхній тетрахорд дзеркально-симетричний дорійському ладові плавно трансформується у дорійський лад.

Отже, на основі дослідження вищевказаних музичних текстів, можемо констатувати, що метод структурного аналізу музичних форм є перспективним підходом для виявлення в українському фольклорі елементів успадкованих від спільноіндоєвропейського музичного ідіому.

Подяка. Автор хотів би висловити подяку Балуцькій Н. М. за музикознавчу консультацію.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Грінченко Б.Д. Історія української музики. Київ: Спілка, 1922. 294 с.
2. Драганчук В.М. Музична психологія і терапія: навч. посіб. для студ. спец. «Музичне мистецтво» / В. Драганчук; передм. Л. Кияновської. Східноєвр. м. ун-т м. Лесі Українки, 2016. 230 с.
3. Драгоманов М.П. Вибране. Мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні / Упоряд. Р.С. Міщук, В.С. Шандра. Київ: Либідь, 1991. 688 с.
4. Зінків І.Я. Про один архетип української музичної культури: троїста музика. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво,* 2018. Вип. 1. С. 6–17.
5. Іваницький А.І. Історичний синтаксис фольклору: Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця: Нова книга, 2009. 404 с.
6. Карпенко А.П. Музичний катарсис як частина здоров'язберігаючих технологій навчання. *Гуманітарний вісник. Педагогіка*. 2012. №27 С. 116–120.
7. Колесса Ф.М. Шкільний співаник. Київ: Музична Україна, 1991. 217 с.
8. Колесса Ф.М. Ритміка українських народних пісень / Колесса Ф. *Музикознавчі праці.* К.: Наук. думка, 1970. С. 19–23.
9. Мішин В.Ю. Вчення про музичний етос у класичну епоху. *Молодий вчений,* 2018. №2. С. 537–542.

10. Назаров Н.А. Індоєвропейський музичний ідіом та етногенез індоєвропейців. *Folia Philologica,* 2021. №2. С. 42–60.

11. Carpenter, David Bailey, Whicher, Ian. Yoga: the Indian tradition. London: Routledge. 2003. P. 31.

12. Lear J. Katharsis. / J.Lear // *Essays on Aristotle's Poetics;* ed. A. Rorty. Princeton: «Princeton university press», 1992. P. 315–340.

13. Lükő, G. Zur Frage der Musikkultur in der slawischen Urzeit. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae,* 1964. № 3-4. P. 237–289.

14. Lyle, E. Wich Triad? A Critique and Development of Dumezil's Tripartite Structure. *Journal of the history of religions,* 2004. №1. P. 5–11.

15. Radhakrishnan, S. Religion And Society. George Allen & Unwin LTD, 1947. 245 p.

16. Winter H, Gupta V. 30 and 1 Indian Mantras for Tongue Drum and Handpan: Play by Number. Independently Published, 2021. 38 p.

17. Young J.O. Assessing the Ethos Theory of Music . *Disputatio,* 2021. Vol. 13, № 62. P. 283–297 doi: 10.2478/disp-2021-0015

REFERENCES:

1. Hrinchenko, B. D. (1922). Istoriya ukrayinskoyi muzyky [History of Ukrainian music]. Kyiv: Spilka [in Ukrainian].

2. Draganchuk, V. M. (2016). Muzychna psykholohiya i terapiya: pidruchnyk dlya studentiv spetsialnosti «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. Drahomanov, M. P. (1991). Vybrane. Miy zadum zlozhyty ocherk istoriyi tsyvilizatsiyi na Ukrayini [Selected. My plan is to write an outline of the history of civilization in Ukraine]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

4. Zinkiv, I.Y. (2018). Pro odyn arkhetyp ukrayinskoyi muzychnoyi kultury: troyista muzyka [About one archetype of Ukrainian musical culture: three hundred music]. *Visnyk Kyyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Muzychne mystetstvo,* Vyp. 1, 6–17 [in Ukrainian].

5. Ivanytskyy, A.I. (2009). Istorychnyy syntaksys folkloru: Problemy pokhodzhennya, khronolohizatsiyi ta dekoduvannya narodnoyi muzyky [Historical syntax of folklore: Problems of origin, chronology and decoding of folk music]. Vinnytsya: Nova knyha [in Ukrainian].

6. Karpenko, A.P. (2012). Muzychnyy katarsys yak chastyna zdorov″yazberihayuchykh tekhnolohiy navchannya [Musical catharsis as part of health-preserving educational technologies]. *Humanitarnyy visnyk. Pedahohika –Humanitarian Herald. Pedagogy,* №27. 116–120 [in Ukrainian].

7. Kolessa, F.M. (1991). Shkilnyy spivanyk [School choir]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

8. Kolessa, F.M. (1970). Rytmika ukrayinskykh narodnykh pisen [The rhythm of Ukrainian folk songs]. *Muzykoznavchi pratsi.* K.: Nauk. dumka, 19–23 [in Ukrainian].

9. 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].

10. Nazarov, N.A. (2021). Indoyevropeyskyy muzychnyy idiom ta etnohenez indoyevropeytsiv [Indo-European musical idiom and ethnogenesis of Indo-Europeans]. *Folia Philologica-Folia Philologica,* 2, 42–60 [in Ukrainian].

11. Carpenter, David Bailey, Whicher, Ian. (2003). Yoga: the Indian tradition. London: Routledge [in English].

12. Lear, J. (1992). Katharsis. /J.Lear // *Essays on Aristotle's Poetics;* ed. A. Rorty. Princeton: «Princeton university press», 315–340 [in English].

13. Lükő, G. (1964). Zur Frage der Musikkultur in der slawischen Urzeit. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae,* № 3-4. 237–289 [in English].

14. Lyle, E. (2004). Wich Triad? A Critique and Development of Dumezil's Tripartite Structure. *Journal of the history of religions,* №1. 5–11 [in English].

15. Radhakrishnan, S. (1947). Religion And Society. George Allen & Unwin LTD[in English].

16. Winter H, Gupta V. (2021). 30 and 1 Indian Mantras for Tongue Drum and Handpan: Play by Number. Independently Published. [in English].

17. Young, J.O. (2021). Assessing the Ethos Theory of Music . *Disputatio,* Vol. 13, № 62. 283–297. doi: 10.2478/disp-2021-0015 [in English].

УДК 78.072
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-14

Марія СИДІР
аспірантка факультету музикознавства, композиції, вокалу та диригування, кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79005
ORCID: *0000-0001-9648-9178*

Бібліографічний опис статті: Сидір, М. (2023). Трактування національної ідентичності у світовій науковій думці та його екстраполяція в українське музикознавство. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 100–107, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-14

ТРАКТУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У СВІТОВІЙ НАУКОВІЙ ДУМЦІ ТА ЙОГО ЕКСТРАПОЛЯЦІЯ В УКРАЇНСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

Музика є одним із засобів формування національно-ментальних установок, тому аналіз трактування феномену національної ідентичності у світовій науковій думці та екстраполяція вказаних знань в українське музикознавство є важливою задачею, що має вирішуватися і в теоретичній, й у подальшому – у практичній сфері.

Мета статті *– увиразнити головні ідеї щодо національної ідентичності у світовій науковій думці на прикладі досліджень Ентоні Сміта (1994), Венсана Декомба (2015) та Монтсеррат Гібернау (2012) задля подальшої екстраполяції в українське музикознавство.*

Методологія дослідження *відображена у таких завданнях: 1) розглянути ситуацію з вивчення національної ідентичності в українському музикознавстві; 2) проаналізувати найбільш вагомі ідеї зі світової гуманітаристики, дотичні до проблеми національної ідентичності; 3) укласти висновки щодо сутнісних ознак національної ідентичності, задекларованих у світовій науковій думці, та екстраполяції вказаних знань в українське музикознавство.*

Наукова новизна. *У статті, поряд з увиразненням певних ідей Anthony D. Smith (Ентоні Сміт, 1994), Vincent Descombes (Венсан Декомб, 2015) та Montserrat Guibernau (Монтсеррат Гібернау, 2012), що стосуються предмета дослідження, до українського музикознавства привноситься інформація про праці Peter Wade (1998), Cecily Morrison (2003), Anthony Arblaster (2002), Raymond Knapp (2006, 2009), Ilir Ramadani (2017, ряду авторів статей зі збірки «Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local» (2016) та ін.*

Висновок. *Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що опрацювання проблеми національної ідентичності знаходить все більш множинні експлікації в українському музикознавстві. Причини вбачаємо у двох головних рисах вказаного феномену. По-перше – це тісний взаємозв'язок з культурою, з процесом усвідомлення власної належності до тієї чи іншої національно-культурної групи, яка, у свою чергу, послуговується певним музично-символьним тезаурусом. По-друге – важливість проблеми ідентичності для сучасної України, що декларували при визначенні актуальності проблеми, піднятої у даній публікації.*

Перспективи подальших досліджень вбачаємо в аналізі, крізь призму вияву національної ідентичності, різноманітних явищ української музичної культури, у знаходженні тих маркерів, які позначають ті чи інші музичні явища як «свої».

Ключові слова: *національна ідентичність, національна ментальність, українське музикознавство.*

Mariia SYDIR
Postgraduate Student of the Faculty of Musicology, Composition, Vocals and Conducting, Department of Music History, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 O. Nyzhankivsky's street, Lviv, Ukraine, 79005
ORCID: *0000-0001-9648-9178*

To cite this article: Sydir, M. (2023). Traktuvannia natsionalnoi identychnosti u svitovii naukovii dumtsi ta yoho ekstrapoliatsiia v ukrainske muzykoznavstvo [Interpretation of national identity in world scientific opinion and its extrapolation to Ukrainian musicology]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 100–107, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-14

INTERPRETATION OF NATIONAL IDENTITY IN WORLD SCIENTIFIC OPINION AND ITS EXTRAPOLATION TO UKRAINIAN MUSICOLOGY

Music is one of the means of forming national-mental attitudes, therefore, the analysis of the interpretation of the phenomenon of national identity in world scientific thought and the extrapolation of the specified knowledge into Ukrainian musicology is an important task that must be solved both in the theoretical and, in the future, in the practical sphere.

***The aim of the article** is to clarify the main ideas about national identity in world scientific opinion using the example of studies by Anthony Smith (1994), Vincent Decombe (2015) and Montserrat Hibernau (2012) for further extrapolation into Ukrainian musicology.*

***The research methodology** is reflected in the following tasks: 1) 1) consider the situation of the study of national identity in Ukrainian musicology; 2) to analyze the most important ideas from world humanitarianism, related to the problem of national identity; 3) draw conclusions about the essential features of national identity, declared in world scientific opinion, and extrapolation of the specified knowledge into Ukrainian musicology.*

***Scientific novelty.** The article, along with the expression of certain ideas of Anthony D. Smith (Anthony Smith, 1994), Vincent Descombes (2015) and Montserrat Guibernau (Montserrat Guibernau, 2012), related to the subject of the study, brings information about the works of Peter Wade (1998), Cecily Morrison (2003), Anthony Arblaster (2002), Raymond Knapp (2006, 2009), Ilir Ramadani (2017), a number authors of articles from the collection «Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local» (2016) and others.*

***Conclusion.** The conducted analysis gives reasons to claim that the study of the national identity problem finds more and more multiple explanations in Ukrainian musicology. The reasons can be seen in two main features of this phenomenon. First, it is a close relationship with culture, with the process of realizing one's belonging to one or another national-cultural group, which, in turn, uses a certain musical and symbolic thesaurus. Secondly, the importance of the identity problem for modern Ukraine, which was declared when determining the relevance of the problem raised in this publication.*

***Key words:** national identity, national mentality, Ukrainian musicology.*

Актуальність проблеми. Сучасна воєнна ситуація в Україні стала маркером для багатьох внутрішніх і зовнішніх суспільних проблем, однією із найбільш вагомих з яких є формування національної ідентичності громадянами держави. Недостатні прояви української ідентичності у частини суспільства чи, тим більше, відчуття ідентичності, спільної з агресором має й об'єктивні причини, зумовлені наслідками Голодомору, депортацій, примусової русифікації та інших трагедій. Разом із тим, ідентичність необхідно виховувати, застосовуючи з цією метою різноманітні засоби, в тому числі мистецькі. Відтак, самі політичні реалії сьогодення створюють базис для визнання задекларованої проблеми як актуальної.

Відомо, що одним із вагомих засобів формування певних національно-ментальних установок є музика, тому дослідження основних засад та особливостей трактування феномену національної ідентичності у світовій науковій думці, а також екстраполяція вказаних знань в українське музикознавство є важливою задачею, що має вирішуватися і в теоретичній, й у подальшому – у практичній сфері.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема національної ідентичності як предмет музикознавчих розвідок почала активно розроблятися в українській науці у часи державної Незалежності. Першими ключовими працями, в яких містяться важливі методологічні ідеї, від яких відштовхуються подальші дослідники, стали дослідження старовинної і сучасної музики Ніни Герасимової-Персидської (Майданська, Гусарчук, 2020), в яких у різноманітних контекстах прослідковується вказана проблема. У подальшому – праці Любові Кияновської, зокрема, «Національний образ світу в українській професійній музиці» (2007), «Проблема національної ідентичності української музичної культури (на прикладі духовної музики)» Лідії Корній (2019), «Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства» Марії Ярко (2013) та ін.

У працях вказаних вище музикознавців прослідковуємо розуміння важливого значення ідентичності для самоусвідомлення і подальшого розвитку нації. Так, на винятковому практичному значенні, якого набуває проблема національної самобутності музичної творчості на межі XX–XXI століть, а відтак – на її пріоритетності серед дослідницьких ініціатив українського музикознавства наголошує Марія Ярко (2013: 40–41), основуючись на критеріях встановлення пріоритетності певної дослідницької ініціативи, обґрунтованих

Іваном Котляревським (2002). Серед важливих висновків, здійснених авторкою, вирізнимо ідею щодо «ієрархічного узгодження вимірних проекцій етнонаціональної ідентичності української музичної творчості. Ці проекції – суть настановні позиції щодо творення національного стилю, які конкретизуються як системні умови чи… парадигма» (Ярко, 2002: 47). У такій парадигмі дослідниця маркує такі параметри, як ментально-архетипний зміст національної культури, рефлексивну світосприймальну настанову, основану на кордоцентризмі та емоціоналізмі, модальність української національної ідеї, лексему пісенності як мислеформу, зумовлену відтворенням епістеми «філософії серця» (П. Юркевич), пріоритет пісенної строфіки та варіантності і варіаційності як технік музичного мислення (Ярко, 2002: 47).

Останніми роками з'явилися праці М. Новакович (2020), В. Драганчук-Кашаюк (2008; 2015; 2021), Х. Охітви (2021), в яких вказана проблема опрацьовується у площинах певних регіональних, жанрових та інших феноменів. При цьому започатковується тенденція екстраполяції в українське музикознавство певних ідей із зарубіжної гуманітаристики, зокрема, щодо трактування нації, національної ментальності та ідентичності.

Названі вище праці, у сукупності, створюють музикознавчий базис представленої статті.

У даній науковій розвідці спираємося також і на вітчизняну гуманітаристику – основоположні ідеї Лариси Нагорної (2005), Михайла Степика (2011), Миколи Козловця (2010) і ряду інших дослідників, та, в окремих випадках – провідних зарубіжних учених, що тривалий час опрацьовували вказану проблему.

При цьому, на нашу думку, ретельний аналіз, крізь призму музикознавчого погляду, праць провідних західноєвропейських дослідників задекларованої проблеми, зокрема, Anthony D. Smith (Ентоні Сміт, 1994), Vincent Descombes (Венсан Декомб, 2015) та Montserrat Guibernau (Монтсеррат Гібернау, 2012), дозволить виразнити та маркувати й деякі інші властивості та грані феномену національної ідентичності, які до сьогодні не отримали широкої експлікації в українському музикознавстві, а при цьому відіграють важливе значення при формуванні й розвитку ідентичності у сфері музичного мистецтва та за допомогою його засобів.

Мета статті – увиразнити головні ідеї щодо національної ідентичності у світовій науковій думці на прикладі досліджень Ентоні Сміта (1994), Венсана Декомба (2015) та Монтсеррат Гібернау (2012) задля подальшої екстраполяції в українське музикознавство.

Виклад основного матеріалу. Серед зарубіжних дослідників, що напрацювали величезний багаж знань щодо національної ідентичності, вирізнимо декілька тих, чиї ідеї є найбільш суголосними до предмета представленої статті.

Насамперед, розглянемо ідеї британського вченого Ентоні Сміта, висловлені у праці 1991-го року «Національна ідентичність» (1994), котрий аналізує предмет дослідження у контексті інших видів цього феномену, її етнічну основу, взаємозв'язок із культурною ідентичністю, явища сепаратизму та мультинаціоналізму, міркує над перспективами подолання національної ідентичності у сучасну добу (1994).

Національну ідентичність автор трактує як комплекс взаємозв'язків нації з її окремими індивідуумами чи певними групами, при цьому факторами, що формують вказану ідентичність як самобутній феномен, є такі, як історична територія, мова, національна ідея, історична пам'ять, міфологія, традиції, культура, об'єкти поклоніння та інші чинники. Е. Сміт стверджує навіть про «всепроникність», а не лише глобальність, національної ідентичності у сучасному світі, проявляючись у сфері культури «в цілій низці гіпотез і міфів, вартостей і спогадів, – так само як і в мові, у праві, в інституціях і церемоніях» (1994: 149). На нашу думку, саме така «всепроникність» є основою національного в музичному мистецтві, коли етнічний первень не тільки (і не далеко не завжди!) декларується, але він є відчутним, – мова про «той рівень, на якому національна ментальність виражена зовсім узагальнено, проте вона «чується», і без нібито конкретних предметних (музично-мовних) її ознак» (Драганчук, 2008: 16).

Важливими у даному контексті є погляди французького філософа Венсана Декомба (2015), який, замислюючись над терміном «криза ідентичності», уведеним Еріком Еріксоном (Erikson, 1968), робить спробу трактувати його з соціальних позицій як два різних поняття «елементарне» та «моральне». Зага-

лом, автор приходить до висновку про еволюцію терміну «ідентичність», оскільки його вживання перейшло від сфери ототожнення невідомої нам особи до сфери самоусвідомлення, коли на сцену виходить «моя ідентичність» (Декомб, 2015).

Нарешті, перейдемо до ідей іспансько-британської науковиці Монтсеррат Гібернау (2012). Авторка вважає, що процес творення нацією власної ідентичності є складним і має в основі два головних фактори. Перший – це відчуття спільнотою себе як єдності, на противагу «іншому» чи «чужому». Другий фактор – сила спільноти для такого творення. Можливості для формування обох факторів черпаються з культури, цінностей, мови, традицій, символів, у зв'язку із власною територією та іншими чинниками, що передаються з покоління у покоління через колективну пам'ять народу. Саме тому ідентичність характеризується такими обов'язковими ознаками, як унікальність – вказаних вище символіки, мови, традицій, культури тощо, та тяглість від минулого до теперішнього і майбутнього – тобто, за нашим трактуванням, мова йде про процесуальний характер національної ідентичності і, за сприятливих обставин, її потенційну нескінченність, що долучає носія ідентичності – члена національної спільноти, за словами Гібернау (2012), до вічності. У процесі творення національної ідентичності авторка бачить ряд важливих факторів, – від єдиного образу нації, ритуально-символьної системи, до ключової функції держави, що пропагує у ЗМІ образ громадянина та ворога, та сфери освіти. Зокрема, пропонує звертати більшу увагу на цю проблему в освітньому процесі у навчальних закладах різних рівнів, які повинні постійно працювати над формуванням національної ідентичності, поряд із напрацюванням professional competences, soft skills та ін. (Гібернау, 2012).

Загалом, розглядаючи концепцію національної ідентичності Монтсеррат Гібернау, дослідники вказують на провідну ідею вченої про національну ідентичність як таку, що «залишається ідентичністю культурною» (Лисий, 2014: 17). У нашому дослідженні заакцентуємо на ще одному надзвичайно важливому моменті: для розвитку ідентичності повинне видозмінюватися семантичне навантаження символіки відповідно до поточної ситуації, в якій проживає спільнота, тобто, відтворювати так званий «дух часу», й індивід повинен відповідати цій ідентичності, постійно удосконалюючи себе у цьому ракурсі. У цьому контексті бачиться і пропонована Монтсеррат Гібернау ідея еволюції, яка є важливою для бездержавних націй, що таким чином виробляють подвійну ідентичність – етнічну та загальнодержавну (2012).

Ідеї названих та ряду інших вчених є поширеними у світовому інформаційному просторі, в тому числі, експліковані у царину дослідження музичного мистецтва. Серед відомих прикладів – праці Peter Wade (1998), Cecily Morrison (2003), Anthony Arblaster (2002), Raymond Knapp (2006, 2009), Ilir Ramadani (2017), ряду авторів статей зі збірки «Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local» під редакцією Ian Biddle та Vanessa Knights (2016) і багатьох інших дослідників із різних країн. Узагальнюючи, вкажемо на одне із показових тверджень, а саме те, що у наш динамічний час музика не може бути незмінною та репрезентувати національну ідентичність, «нічого не беручи і не віддаючи культурі…» (Ramadani, 2017 : 248). Таку ідентичність називають «символічною», – колись визначена, вона залишається статичною (Morrison, 2003: 19–20). В епоху глобалізації як способу об'єднання ідентичностей усіх народів «музика, культура та ідентичність – це ми з усіма характеристиками, які ми маємо, це ті, хто поділяє та зберігає нашу ідентичність, це ті, хто створює мости завдяки розвитку технологій та динаміці життя» (Ramadani, 2017 : 252).

У контексті тематики цієї статті заслуговує уваги ситуація в українському музикознавстві, тому звернемося до вибраних праць вітчизняних дослідників останніх років, на прикладі яких можемо побачити тенденцію до опрацювання проблеми національної ідентичності у вказаній сфері та виокремити головні ідеї.

Одним із найбільш ґрунтовних досліджень зламу десятих – двадцятих років є аналіз процесів витоків і формування української національної ідентичності у галицькій музиці габсбурзької доби, здійснений у дисертації Мирослави Новакович (2020). Авторка ретельно аналізує низку концепцій нації та ідентичності, у тому числі Ф. Броделя, Е. Гобсбаума, М. Гроха, М. Гібернау, Л. Ґрінфелд, Е. Еріксона, П. Рікера, Е. Сміта,

Ч. Тейлора та інших дослідників, теорію культурної пам'яті Аляйди та Яна Ассмана та ін. (Новакович, 2020), творячи власне бачення вказаного феномену. У висновках пропонує цікаву ідею про те, що «за відсутності власної держави людина культури може ототожнювати себе з релігією як культурою» (Новакович, 2020: 23) і, як приклад, стверджує про явище так званої «конфесійної національності», що сформувалося у Східній Галичині у результаті йосифинських реформ та зумовила появу «етноцентричної нації під безпосереднім проводом духовенства» (Новакович, 2020: 24).

Окремі ідеї щодо дефініцій і кореляції понять ідентичності і ментальності в останні роки висуває Христина Охітва (2021), поширюючи власні висновки на специфіку та тенденції розвитку української естрадної пісні (2022), яка, на думку авторки, стала полем для вияву ідентичності у складних умовах бездержавності та регіональної розділеності. Загалом, диференціюючи поняття музичної ментальності та ідентичності, Христина Охітва приходить до висновку про сутність такої ментальності, яка полягає у способі музичного мислення, який транслює національну самосвідомість та риси культури, характерні для певної історичної доби. У дефініції музичної ідентичності стверджує, що цей феномен «є формою ідентифікації етнічного елемента в музиці, ототожнення себе із власною нацією, вираженого у музичній тканині, що передається сукупністю елементів, які вказують на належність до того чи іншого народу» (Охітва, 2021: 103), при цьому «саме спосіб мислення керує творенням специфічно-національного мовного тезаурусу та відображенням психічного устрою народу у музичній стилістиці» (Охітва, 2021: 103).

Пов'язаний з ідентичністю феномен національної ментальності, як предмет музикознавчих експлікацій, аналізується й у працях Вікторії Кашаюк-Драганчук. Тому у представленій статті зазначимо й деякі думки цієї дослідниці. Зокрема, слушним видається розвиток ідей К.Г. Юнга про природу і функціонування архетипів колективного несвідомого (2018), що полягає у диференціації двох груп архетипів – це «інваріантні архетипи», або «архетипні первні», та «варіантні символи-архетипи», або ті, «з яких у подальшому в міфологічно-релігійно-культурному дискурсі й національних варіантах виростають їхні (інваріантних архетипів – *М. С.*) множинні символи» (Драганчук, 2015: 65). Саме так звані «варіантні символи-архетипи», на нашу думку, відіграють одну із ключових ролей у процесі формування національної ідентичності – яким саме колом символів проявляються «інваріантні архетипи» у саме цій національній культурі.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що опрацювання проблеми національної ідентичності знаходить все більш множинні експлікації в українському музикознавстві. Причини вбачаємо у двох головних рисах вказаного феномену. По-перше – це тісний взаємозв'язок з культурою, з процесом усвідомлення власної належності до тієї чи іншої національно-культурної групи, яка, у свою чергу, послуговується певним музично-символьним тезаурусом. По-друге – важливість проблеми ідентичності для сучасної України, що декларували при визначенні актуальності проблеми, піднятої у даній публікації.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо в аналізі, крізь призму вияву національної ідентичності, різноманітних явищ української музичної культури, у знаходженні тих маркерів, які позначають ті чи інші музичні явища як «свої».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гібернау М. Ідентичність націй / пер. з англ. П. Таращука. Київ : Темпора, 2012. 303 с.
2. Декомб В. Клопоти про ідентичність. Київ : Стилос, 2015. 281 с.
3. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії: Наукові збірки ЛНМА ім. Лисенка.* Львів : Сполом, 2008. Вип. 18. С. 11−18. URL: http://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9236 (23.05.2023).
4. Драганчук В. Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української *не*-долі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії* '2015. Київ : Фенікс, 2015. Вип. 7 (18). С. 65–74. URL: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Mystetcki_obrii_18_7.pdf (05.06.2023).

5. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Вісник НТШ.* Львів, 2007. Число 38. С. 15–19.

6. Козловець М. Національна ідентичність у контексті глобалізації: соціально-філософський аналіз : автореф. дис. ... д-ра філософ. наук : 09.00.03. Київ, 2010. 36 с.

7. Корній Л. Проблема етнонаціональної ідентичності українського музичного мистецтва. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ, 2019. Вип. 19. С. 6–16. URL: http://um.etnolog.org.ua/zmist/2019/6.pdf (10.06.2023).

8. Котляревський І. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства. *Теоретичні та практичні питання культурології.* Мелітополь : Сана, 2002. Вип. IX (Українське музикознавство на зламі століть). С. 15–23.

9. Лисий І. Культурна ідентичність: культурні виміри націй у баченні М. Гібернау. *Наукові записки НаУКМА*. 2014. Т. 154 : Філософія та релігієзнавство. С. 11–17. URL: https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/3162 (15.06.2023).

10. Майданська С., Гусарчук Т. Герасимова-Персидська Ніна Олександрівна. *Енциклопедія Сучасної України* / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL: https://esu.com.ua/article-29241 (11.04.2023).

11. Нагорна Л. Ідентичність національна. Енциклопедія історії України. Т. 3 / Редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 2005. 672 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Identychnist_nacionalna (01.07.2023).

12. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2020. 33 с.

13. Охітва Х. Національна ідентичність творчості Богдана Веселовського у контексті становлення естрадної музики полікультурного Львова. *Fine art and culture studies*. 2022. Вип. 5. С. 32–39. URL: https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-5 (21.05.2023).

14. Охітва Х. Національна ментальність та ідентичність у музиці: дефініції та кореляція понять. *Українська культура: минула, сучасне, шляхи розвитку : науковий збірник. Напрям : Мистецтвознавство*. Вип. 38. Рівне, 2021. С. 101–106. URL: http://orcid.org/0000-0001-7107-4304 (13.04.2023).

15. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / пер. з англ. П. Таращука. Київ : Основи, 1994. 223 с. URL: http://litopys.org.ua/smith/smi.htm (13.06.2023).

16. Степико М. Українська ідентичність: феномен і засади формування : монографія. Київ : Національний інститут стратегічних досліджень, 2011. 336 с. URL: https://niss.gov.ua/sites/default/files/2012-09/Ident-62307.pdf (03.07.2023).

17. Юнґ К. Ґ. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з німецької К. Котюк, наук. ред. О. Фешовець. Львів : Астролябія, 2018. 608 с.

18. Ярко М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. *Серія : Мистецтвознавство*. 2013. № 2. С. 40–48. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_2_10 (10.07.2023).

19. Arblaster A. Self-identity and national identity in classical music. *Journal of Political & Military Sociology.* University of Florida Press, 2002. Vol. 30, No. 2, pp. 259–272. URL: Https://Www.Jstor.Org/Stable/45293623 (08.07.2023).

20. Erikson E. H. Identity Youth and Crisis. London – New York : W. W. Norton & Company, 1968. 336 pp. URL: https://www.academia.edu/37327712/Erik_H_Erikson_Identity_Youth_and_Crisis_1_1968_W_W_Norton_and_Company_1_ (09.05.2023).

21. Knapp R. The American Musical And The Formation Of Personal Identity. Princeton University Press, 2006. 384 pp. URL: The American Musical and the Formation of National Identity | Princeton University Press (02.06.2023).

22. Knapp R. The American Musical And The Performance Of Personal Identity. Princeton University Press, 2009. 480 pp. URL: The American Musical and the Performance of Personal Identity | Princeton University Press (02.06.2023).

23. Morrison C. The Role of Folk Song in Identity Process. Columbia University, 2003, pp. 13–20. URL: http://www.fulbright.hu/book1/cecilymorrison.pdf (23.06.2023).

24. Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local / Edited by I. Biddle, V. Knights. London – New York, 2016. 240 pp. DOI: 10.4324/9781315596914 ; URL: https://www.book2look.com/embed/9781317091608 (02.07.2023).

25. Ramadani I. Music, culture and identity. A*cademic Journal of Business, Administration, Law and Social Sciences.* Vienna, 2017. Vol. 3. № 1, pp. 248–253. URL: https://www.researchgate.net/publication/339513553_Music_culture_and_identity (23.05.2023).

26. Wade P. Music, Blackness and National Identity: Three Moments in Colombian History. *Popular Music*, Volume 17, Issue 1, January 1998, pp. 1–19. DOI: 10.1017/S0261143000000465 ; URL: https://www.researchgate.net/publication/231747715_Music_Blackness_and_National_Identity_Three_Moments_in_Colombian_History (14.07.2023).

REFERENCES:

1. Guibernau, M. (2012). Identychnist natsii [*The identity of nations*]. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].

2. Descombes, V. (2015). Klopoty pro identychnist [*Concerns about identity*]. Kyiv: Stylos [in Ukrainian].

3. Drahanchuk, V. (2008). Natsionalna mentalnist i rivni yii vidobrazhennia v muzytsi. *Muzykoznavchi studii: Naukovi zbirky LNMA im. Lysenka* [*Musicology studios: Scientific collections of the Lysenko Lviv National Music Academy*]. 18, 11−18. URL: http://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9236 (23.05.2023) [in Ukrainian].

4. Drahanchuk, V. (2015). Arkhetyp Oslavlenoi Madonny u muzychnomu dyskursi: kordotsentryzm ukrainskoi ne-doli. *Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvoznavchoi nauky* : *Mystetski obrii*' 2015 [*Actual problems of artistic practice and art science: Artistic horizons*' 2015]. 7 (18), 65–74. URL: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Mystetcki_obrii_18_7.pdf (05.06.2023) [in Ukrainian].

5. Kyianovska, L. (2007). Natsionalnyi obraz svitu v ukrainskii profesiinii muzytsi. *Visnyk NTSh* [*Bulletin of the Shevchenko National Society*], 38, 15–19 [in Ukrainian].

6. Kozlovets, M. (2010). *Natsionalna identychnist u konteksti hlobalizatsii: sotsialno-filosofskyi analiz* [*National identity in the context of globalization: socio-philosophical analysis*]. Thesis abstract for Doct. Sc., 09.00.03. Kyiv [in Ukrainian].

7. Kornii, L. (2019). Problema etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoho muzychnoho mystetstva. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii* [*Ukrainian art history: materials, research, reviews*], 19, 6–16. URL: http://um.etnolog.org.ua/zmist/2019/6.pdf (10.06.2023) [in Ukrainian].

8. Kotliarevskyi, I. (2002). *Priorytetnist yak faktor rozvytku muzykoznavstva. Teoretychni ta praktychni pytannia kulturolohii* [*Theoretical and practical issues of cultural studies*], IX (Ukrainske muzykoznavstvo na zlami stolit (Ukrainian musicology at the turn of the century)), 15–23 [in Ukrainian].

9. Lysyi, I. (2014). Kulturna identychnist: kulturni vymiry natsii u bachenni M. Hibernau. *Naukovi zapysky NaUKMA* [*Scientific notes of the National University «Kyiv-Mohyla Academy»*], 154: Filosofiia ta relihiieznavstvo (Philosophy and religious studies), 11–17. URL: https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/3162 (15.06.2023) [in Ukrainian].

10. Maidanska, S., Husarchuk, T. (2020). Herasymova-Persydska Nina Oleksandrivna. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [*Encyclopedia of modern Ukraine*]. URL: https://esu.com.ua/article-29241 (11.04.2023) [in Ukrainian].

11.Nahorna, L. (2005). Identychnist natsionalna. *Entsyklopediia istorii Ukrainy* [*Encyclopedia of the history of Ukraine*]. Vol. 3. Kyiv: Naukova dumka. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Identychnist_nacionalna (01.07.2023) [in Ukrainian].

12. Novakovych, M. (2020). *Halytska muzyka habsburzkoi doby (1772–1918) v konteksti yavyshcha natsionalnoi identychnosti* [*Galician music of the Habsburg era (1772–1918) in the context of the phenomenon of national identity*]. Thesis abstract for Doct. Sc., 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].

13. Okhitva, Kh. (2022). Natsionalna identychnist tvorchosti Bohdana Veselovskoho u konteksti stanovlennia estradnoi muzyky polikulturnoho Lvova. *Fine art and culture studies*, 5, 32–39. URL: https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-5 (21.05.2023) [in Ukrainian].

14. Okhitva, Kh. (2021). Natsionalna mentalnist ta identychnist u muzytsi: definitsii ta koreliatsiia poniat. *Ukrainska kultura: mynula, suchasne, shliakhy rozvytku : naukovyi zbirnyk. Napriam : Mystetstvoznavstvo* [*Ukrainian culture: past, present, ways of development: scientific collection. Direction: Art history*], 38, 101–106. URL: http://orcid.org/0000-0001-7107-4304 (13.04.2023) [in Ukrainian].

15. Smit, E. D. (1994). *Natsionalna identychnist* [*National identity*]. Kyiv: Osnovy. URL: http://litopys.org.ua/smith/smi.htm (13.06.2023) [in Ukrainian].

16. Stepyko, M. (2011). *Ukrainska identychnist: fenomen i zasady formuvannia* [*Ukrainian identity: phenomenon and principles of formation*]. Kyiv: Natsionalnyi instytut stratehichnykh doslidzhen. URL: https://niss.gov.ua/sites/default/files/2012-09/Ident-62307.pdf (03.07.2023) [in Ukrainian].

17. Yung, K. G. (2018). *Arkhetypy i kolektyvne nesvidome* [*Archetypes and the collective unconscious*]. Lviv: Astroliabiia [in Ukrainian].

18. Yarko, M. (2013). Paradyhma etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi tvorchosti yak priorytetna doslidnytska problema suchasnoho vitchyznianoho muzykoznavstva. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Seriia : Mystetstvoznavstvo* [*Scientific notes of the Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatyuk. Series: Art history*], 2, 40–48. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_2_10 (10.07.2023) [in Ukrainian].

19. Arblaster, A. (2002). Self-identity and national identity in classical music. *Journal of Political & Military Sociology.* University of Florida Press, 30, 2, pp. 259–272. URL: Https://Www.Jstor.Org/Stable/45293623 (08.07.2023) [in English].

20. Erikson, E. H. (1968). Identity Youth and Crisis. London – New York : W. W. Norton & Company. URL: https://www.academia.edu/37327712/Erik_H_Erikson_Identity_Youth_and_Crisis_1_1968_W_W_Norton_and_Company_1_ (09.05.2023) [in English].

21. Knapp, R. (2006). The American Musical And The Formation Of Personal Identity. Princeton University Press. URL: The American Musical and the Formation of National Identity | Princeton University Press (02.06.2023) [in English].

22. Knapp, R. (2009). The American Musical And The Performance Of Personal Identity. Princeton University Press. URL: The American Musical and the Performance of Personal Identity | Princeton University Press (02.06.2023) [in English].

23. Morrison, C. (2003). The Role of Folk Song in Identity Process. Columbia University, 13–20. URL: http://www.fulbright.hu/book1/cecilymorrison.pdf (23.06.2023) [in English].

24. Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local / Edited by I. Biddle, V. Knights (2016). London – New York. DOI: 10.4324/9781315596914 ; URL: https://www.book2look.com/embed/9781317091608 (02.07.2023) [in English].

25. Ramadani, I. (2017). Music, culture and identity. *Academic Journal of Business, Administration, Law and Social Sciences*, 3, 1, 248–253. URL: https://www.researchgate.net/publication/339513553_Music_culture_and_identity (23.05.2023) [in English].

26. Wade, P. (1998). Music, Blackness and National Identity: Three Moments in Colombian History. *Popular Music,* 17, 1, January, 1–19. DOI: 10.1017/S0261143000000465 ; URL: https://www.researchgate.net/publication/231747715_Music_Blackness_and_National_Identity_Three_Moments_in_Colombian_History (14.07.2023) [in English].

УДК 784(477);78.087.61(477.81)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-15

Оксана СМЕТАНА
старший викладач Інституту мистецтв, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33000
ORCID: *0000-0003-1680-6976*

Наталія ОВСІЮК
старший викладач Інституту мистецтв, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33000
ORCID: *0000-0002-0156-118X*

Марія ЗВІР
магістрантка спеціальності «Естрадний спів», Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33000
ORCID: *0009-0000-2002-8818*

Бібліографічний опис статті: Сметана, О., Овсіюк, В., Звір, М. (2023). Особливості інтерпретації української камерно-вокальної музики солістами Рівненської обласної філармонії. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 108–112, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-15

ОСОБЛИВОСТІІНТЕРПРЕТАЦІЇУКРАЇНСЬКОЇКАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇМУЗИКИ СОЛІСТАМИ РІВНЕНСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ФІЛАРМОНІЇ

Мета статті *полягає у визначені характерних рис та специфічних особливостей інтерпретації сучасної вітчизняної камерно-вокальної музики у філармонійних музичних осередках.* ***Методологія статті*** *базується на використанні досліджень у галузі розвитку камерно-вокальної музики. Аналіз наукових доробок українських та зарубіжних учених дозволив визначити формат проблематики та вектори інноваційних завдань у творчому пошуку з інтерпретацій камерно-вокальної музики сучасними виконавцями. З'ясовано, що інтерпретація вокального твору є обов'язковим складником сучасного концертного та філармонійного виконавства, а також невід'ємним показником професіоналізму та творчої довершеності стилевиконавства сучасних співаків камерного жанру.* ***Наукова новизна.*** *У статті вперше розглянуто комплексний підхід регіональних співаків до розкриття смислової фабули виконуваного твору у філармонійному форматі, здійснено експлікацію визначення інтерпретаційних особливостей, характерних для виконавства професійних солістів Рівненської обласної філармонії. Виокремлено та охарактеризовано творчі доробки провідних вокалістів та концертмейстерів.*

Висновки. *На основі аналізу окреслених проблем наведено приклад творчої динаміки у професійній музичній творчості солістів Рівненської обласної філармонії. Вона простежується від оновлення яскравих інтерпретацій жанру камерного співу до музично- технічного відтворення, загалом. З одного боку, через засвоєння загальних основоположних засад європейського музикування, з іншого – через, суто, національні особливості, які знайшли своє втілення у вокальних жанрах, за допомогою розширення способів та форм вокального мислення.*

Ключові слова: *камерно-вокальна музика, інтерпретація, соліст, вокаліст, музичне мистецтво, філармонія, концертне виконавства, репертуар.*

Oksana SMETANA
Senior Lecturer at the Institute of Arts, Rivne State Humanitarian University, 12 Stepana Bandery street, Rivne, Ukraine, 33000
ORCID: *0000-0003-1680-6976*

Nataliya OVSIYUK
Senior Lecturer at the Institute of Arts, Rivne State Humanitarian University, 12 Stepana Bandery street, Rivne, Ukraine, 33000
ORCID: *0000-0002-0156-118X*

Maria ZVIR
Master's Student of the specialty "Pop singing", Rivne State Humanities University, 12 Stepana Bandery street, Rivne, Ukraine, 33000
ORCID: *0009-0000-2002-8818*

To cite this article: Smetana, O., Ovsiyuk, N., Zvir, M. (2023). Osoblyvosti interpretatsii ukrainskoi kamerno-vokalnoi muzyky solistamy Rivnenskoi oblasnoi filarmonii [Peculiarities of the interpretation of Ukrainian chamber and vocal music by soloists of the Rivne Regional Philharmonic]. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 108–112, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-15

PECULIARITIES OF THE INTERPRETATION OF UKRAINIAN CHAMBER AND VOCAL MUSIC BY SOLOISTS OF THE RIVNE REGIONAL PHILHARMONIC

The purpose *of the article is to determine the characteristic features and specific features of the interpretation of modern domestic chamber and vocal music in philharmonic music centers.* ***The methodology of the article*** *is based on the use of research in the field of chamber and vocal music development. The analysis of the scientific works of Ukrainian and foreign scientists made it possible to determine the format of the problem and the vectors of innovative tasks in the creative search for interpretations of chamber and vocal music by modern performers. It has been found that the interpretation of a vocal work is a mandatory component of modern concert and philharmonic performance, as well as an integral indicator of the professionalism and creative perfection of the performance style of modern singers of the chamber genre.* ***Scientific novelty.*** *In the article, for the first time, the complex approach of regional singers to the disclosure of the semantic plot of the performed work in the philharmonic format is considered, and the definition of interpretative features characteristic of the performance of professional soloists of the Rivne Regional Philharmonic is explained. The creative works of leading vocalists and accompanists are highlighted and characterized.*

Conclusions. *Based on the analysis of the outlined problems, an example of creative dynamics in the professional musical creativity of the soloists of the Rivne Regional Philharmonic is given. It can be traced from the renewal of vivid interpretations of the genre of chamber singing to musical and technical reproduction, in general. On the one hand, due to the assimilation of the general fundamental principles of European music-making, on the other hand, due to purely national features that have found their embodiment in vocal genres, with the help of expanding methods and forms of vocal thinking.*

Key words: *chamber and vocal music, interpretation, soloist, vocalist, musical art, philharmonic, concert performances, repertoire.*

Динамічні соціально-економічні та культурно-трансформаційні зрушення, що відбуваються в українському суспільстві, аналіз інноваційних процесів країни у XXI столітті зумовили потребу дослідити культурні чинники формування філармонійного простору в його сьогоденні та перспективі.

Значний інтерес викликає камерно-вокальне мистецтво, як один з популярних і поширених виконавських напрямків сучасної музичної культури філармонійного формату. Камерне вокальне виконавство посідає особливе місце серед напрямків музичного мистецтва завдяки синкретичним формам, що динамічно розвиваються у контексті європейських мистецьких традицій та інновацій.

Унікальний симбіоз сакраментального та інноваційного, що органічно втілюється в жанрі камерно-вокального співу, є новим явищем в академічній вокальній галузі, яка розвивається під впливом євроінтеграційних процесів. Однак, не зважаючи на дослідницький інтерес науковців до академічного вокального мистецтва, проблема розвитку камерного співу у мистецькій царині регіональних філармоній не достатньо вивчена українським музикознавством.

Актуальність теми посилюється об'єктивною потребою більш глибокого усвідомлення регіональних ментальних особливостей та естетичних орієнтирів, музичних традицій, специфіки формування виконавської майстерності співаків філармонійного напрямку. Важливість наукового пошуку підтверджується необхідністю дослідження тенденцій розвитку камерного-вокального виконавства, системи фахового рівня регіональних співаків, прийомів та виконавських форм національної вокальної школи, що дає можливість виявити інноваційні технології світової виконавської практики з подальшим її впровадженням у вітчизняну концертну діяльність.

О. Лісова доцільно зазначає, що «камерна музика є галуззю спеціальних творчих завдань,

важких і відповідальних у силу ускладненої жанрово-естетичної природи даної галуззі, змушуючи до пошуку нових, адекватних характерові жанру, шляхів і способів розуміння специфічного музичного змісту камерно-вокального опису» (Лісова, 2009 с. 20).

Питання розвитку камерно-вокальної музики досліджував науковець І. Яворський (Яворський, 2005 с. 208), який розглянув об'єктивні та суб'єктивні чинники інтенсивного розвитку камерно-вокальної музики ХХ століття, зокрема, комунікативних – у форматі спілкуванням композитора із поетами, виконавців із слухачами; загальнокультурних, що виявляють уміння оцінювати, орієнтуватися в національній культурі та духовному контексті сучасного суспільства; індивідуально-психологічних, де виконавці презентують себе у ліричних та мініатюрних формах; дослідницько-аналітичних, які спонукають до наукового зацікавлення вокальним мистецтвом.

Специфіку розвитку даного жанру у вітчизняній камерній-вокальній музиці досліджувало багато музикознавців: Білокінь В. (Білокінь, 2010 с. 352), Загурський М. (Загурський, 2010 с. 248), Кузик Л. (Кузик, 2012, с. 176); Лісова О. (Лісова, 2009 с. 20), Мисак Г. (Мисак, 2017 с. 160), Назаркевич І. (Назаркевич, 2017 с. 328) – проаналізували жанрову парадигму камерно-вокальної творчості у форматі програмності; Князєва О. (Князєва, 2010 с. 288), Чайковська О. (Чайковська, 2014, с. 54–57), Сурма О. (Сурма, 2015 с. 376) – дослідили специфіку артикуляційної переконливості у цьому жанрі.

До формату камерно-вокальної творчості зверталися сучасні українські композитори, зокрема: А. Рудницький, С. Людкевич, В. Барвінський, С. Туркевич, Є. Станкович, В. Сільвестров. Саме вони запропонували різноманітні підходи до формування художньо-виразових градацій цілого виконавства. Одним із таких підходів є балансування між традиційним та інноваційним вектором відтворення, що призводить до великого жанрового розмаїття виконання камерно-вокальних творів.

Теоретичний аналіз сучасної та зарубіжної спеціалізованої літератури з питань теорії та історії камерно-вокального мистецтва, фахового рейтингу камерних співаків дає підстави констатувати відсутність цілісного дослідження, в якому було б розглянуто процес становлення філармонійних осередків, тенденції їх розвитку, зміст і технології підготовки співаків на різних виконавських рівнях, схарактеризовано прийоми і засоби музичної виразності регіональних виконавців, розроблено науково-методичні рекомендації щодо впровадження кращого виконавського досвіду у мистецьку практику філармоній.

Отже, актуальність проблеми, теоретичне і практичне значення, об'єктивна необхідність компаративного вивчення камерного-вокального мистецтва у контексті регіональних філармонійних виконавців зумовили вибір нашої теми дослідження.

Зміни в сучасному музичному просторі, тотальна трансформація великих жанрів і надання переваги малим сприяють тому, що камерно-вокальні форми в умовах сьогодення стають більш рентабельними щодо сценічного втілення і залишають за собою значення творчої лабораторії митця, стають плацдармом для втілення сміливих мистецьких рішень. Тому рівненські солісти обирають форми так званого «салонного музикування», в яких відтворюється інтелектуалізація і психологізація образної сфери виконуваних творів.

Камерно-вокальне виконавство рівненських співаків – це явище міжкультурного діалогу у взаємодії традицій та слухових еталонів, новітніх музичних тенденцій, їх осмислення та втілення на концертних сценах.

Широка жанрова палітра камерно-вокальних творів об'єднує провідних солістів Рівненської обласної філармонії. Її представляють такі виконавці: Заслужена артистка України, лауреат Міжнародних конкурсів та фестивалів провідна солістка Ірина Криворученко (меццо-сопрано), яка демонструє високий професійний рівень виконавства камерно-вокально музики: (М. Лисенко: «Над Дніпровою сагою», «Нічого-нічого»; О. Білаш «Ожина», М. Жербін «В моїй душі», «Давняя любов», Ф. Надененко «Прощай», «Чого являєшся мені у сні», К. Стеценко «Дивлюся я на ясній зорі», «Стояла я і слухала весну», Г. Майборода «Не минай з погордою»), Заслужений працівник культури України, доцент РДГУ солістка РОФ Галина Швидків (сопрано) представляє різноманітний репертуарний доробок (М. Кропив-

ницький «Соловейко», М. Скорик «Шуміла ліщина», «Мелодія», А. Кос-Анатольський «Соловейко на калині», О. Саратський «Коломийка», В. Барвінський «Прелюдія», Б. Дрималик «Ой зацвіла черемшина»). Заслужена артистка України, провідна солістка РОФ, професор РДГУ Наталія-Марія Фарина (сопрано) – творчий доробок (Л. Ященко «На тихі гірські долини», О. Янушкевич «Романс», Н. Іваник, «Моя любове»). Лауреат Міжнародних та Всеукраїнський конкурсів, солістка РОФ Світлана Жуковська(сопрано) (М. Скорик «Зацвіла в долині», Б. Дремалик «За що, скажи мені, я так тебе люблю», «Твої очі, як те море», Б. Фільц «Я не тебе люблю», «Затремтіли струни, у душі моїй», В. Дробязгін «Все іде, все минає», «Ой, у Львові, Львові»). Досліджуючи показники професійності камерних співаків Рівненської філармонії, варто відмітити, по-перше – базові: чистота вокального звуку, легкість, дзвінкість, емісія, потужність, тембральна насиченість, чіткість і розбірливість дикції; по-друге – набутті: чистота інтонації, точність ритму, занурення в образ і відчуття особливостей образно-художнього змісту, вміння модифікувати виконавські засоби залежно від художніх завдань виконуваного твору, стилістична багатогранність, широкий тезаурус, здатність вільно орієнтуватися у творах різних епох, стилів і жанрів. Солісти вищевказаного регіонального мистецького осередку демонструють органічний взаємозв'язок композиторської та виконавської думки, що проєктує діалогічність та світськість створеної естетично-смислової атмосфери у нерозривній гармонійній єдності учасників творчого дійства. Відтворення звукозображальної тканини твору в інтерпретації камерно-вокальної творчості рівненських виконавців не можливо розглядати поза зв'язком із звуковим образом фортепіано, яке утворює нерозривний ансамбль із вокалістом. Завдячуючи професіоналізму та віртуозній техніці Лауреата Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів концертмейстера РОФ Ірини Козачук, ансамблева взаємодія голосу та інструмента створює єдину музичну концепцію.

Музикознавець О.Кушнірук визначає, що «вокально-камерний процес характеризується певною рівноправною дуальністю вокаліста та інструменталіста, який деталізує мелодійні, інтонаційні, ритмічні та динамічні засоби виразності… різноманітну тематику» (Кушнірук, 2010, с. 104–106).

Завдяки високій технічній майстерності, взаємодії інтерпретаційних імпульсів концертмейстера та солістів РОФ переконливо відтворюються виразові механізми виконавської діяльності, відбувається психологічна синергія співацької життєтворчості.

Аналізуючи концертні програми камерно-вокального жанру рівненської обласної філармонії, варто зазначити, що саме концертмейстер яскраво інтегрує ключовий музичний матеріал: введення (прелюдію) – основний інтонаційний зміст; кульмінаційні проведення (коли фортепіано, «немов договорює» за вокалістом найважливіші музично-смислові речі); післямову (постлюдію), так зване, останнє слово, що резюмує смислову фабулу вокального твору. І ці всі високотехнічні завдання, як тонка виконавська грань, видаються природними і закономірними.

Серед інтерпретаційних новацій рівненських вокалістів варто відмітити : впровадження елементів театралізації, усунення умовної межі між сценою та глядацькою залою, використання різноманітного, незвичного для камерного виконання, реквізиту; тенденцію візуалізації в різноманітних її проявах; використання інноваційних музичних жанрових різновидів – перформансів, музично-акціоністських дійств.

У поєднанні камерно-вокального та жанрового стильового синтезу солістами РОФ відмічаємо нове трактування природи вокалу, як специфічного оркестрового інструменту, створення вишуканої драматургії тембру, яка створює яскраву зображальність музичних образів. Такі прийоми майстерного виконання рівненських професійних виконавців сприяють глибокому зануренню слухача в атмосферу мистецького простору, торкають найпотаємніші куточки людської душі.

Особливим чинником інтерпретації камерно-вокального жанру є попереднє слово штатних та запрошуваних музикознавців, які, як «словесний камертон» до моменту виконання вокального твору налаштовують слухацьку залу, формують вектор різних емоцій, оптимістичних настроїв та гармонійної врівноваженості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Білокінь В. Мистецтво виконавської інтерпретації музичного твору. Київ: КМ-Букс, 2010. С. 352.
2. Загурський М. Вокальна інтерпретація музики. Київ: Музична Україна, 2010. С. 248
3. Князєва О. Артикуляційний аналіз у вокальній інтерпретації. Київ: Аванта+, 2010. С. 288.
4. Кузик Л. Музична інтерпретація: вища школа мистецтв. Львів: Афіша, 2012. С. 176.
5. Кушнірук О. У ракурсі – камерно-вокальний жанр. Студії мистецтвознавчі. Київ: ІМФЕ, Число 1(29). 2010. С. 104–106.
6. Лісова О.ГПрограмність, як жанрова парадигма камерно-вокальної творчості до проблеми виконавського розуміння: автореферат дис.канд.мицтвознавства:17.00.03\ О.Г Лісова. Одеса, 2009. С. 20.
7. Мисак Г., Солошко С. Камерна музика та її інтерпретація: методичні рекомендації для викладачів, студентів вокальних та інструментальних факультетів консерваторій та музичних коледжів. Київ: Рада, 2008. С. 160.
8. Назаркевич І. Інтерпретація музичного твору в працях українських дослідників. Київ: Музична Україна, 2017. С. 328.
9. Сурма О. Мистецька інтерпретація твору: теорія і практика для виконавців. Київ: Музична Україна, 2015. С. 376.
10. Чайковська О. Мистецький стиль вокалістів-інтерпретаторів сучасної української камерної музики. *Наукові* праці Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка. № 2. 2014. С. 54–57.
11. Яворський І. Камерно-вокальна творчість українських композиторів ХХ століття. Київ: Музична Україна, 2005. С. 208.

REFERENCES:

1. Belokin V. (2010) Mystetstvo vykonavskoyi interpretatsiyi muzychnoho tvoru. [The art of performance interpretation of a musical work]. Kyiv: KM-Books, 352 [in Ukrainian]
2. Zagursky M. (2010) Vokalna interpretatsiya muzyky [Vocal interpretation of music]. Kyiv: Musical Ukraine, 248 [in Ukrainian]
3. Knyazeva O. (2010) Artykulyatsiynyy rozbir u vokalniy interpretatsiyi [Articulatory analysis in vocal interpretation]. Kyiv: Avanta+, 288 [in Ukrainian]
4. Kuzyk L. (2012) Muzychna interpretatsiya: vyshcha shkola mystetstv [Musical interpretation: higher school of arts]. Lviv: Afisha, 176 [in Ukrainian]
5. Kushniruk O. (2010) U perspektyvi – kamerno-vokalnyy zhanr. Studiyi mystetstvoznavstva [In perspective – the chamber and vocal genre. Art studies studios]. Kyiv: IMFE, Number 1(29). 104–106 [in Ukrainian]
6. Lisova O.H. (2009) Prohramnist yak zhanrova paradyhma kamerno-vokalnoyi tvorchosti do problemy vykonavskoho rozuminnya : avtoref. d. muzykoznavch [Programming as a genre paradigm of chamber-vocal creativity to the problem of performance understanding: author abstract of the doctoral dissertation in musicology: 17.00.03]\ O.H. Lisova. Odesa, 20 [in Ukrainian]
7. Mysak H., Soloshko S. (2008) Kamerna muzyka ta yiyi interpretatsiya: metodychni rekomendatsiyi dlya vykladachiv, studentiv vokalno-instrumentalnykh fakultetiv konservatoriy ta muzychnykh uchylyshch [Chamber music and its interpretation: methodological recommendations for teachers, students of vocal and instrumental faculties of conservatories and music colleges]. Kyiv: Rada, 160.
8. Nazarkevich I. (2017) Interpretatsiya muzychnoho tvoru v pratsyakh ukrayinskykh doslidnykiv [Interpretation of a musical work in the works of Ukrainian researchers]. Kyiv: Musical Ukraine, 328 [in Ukrainian]
9. Antimony O. (2015) Khudozhnya interpretatsiya tvoru: teoriya i praktyka dlya vykonavtsiv [Artistic interpretation of the work: theory and practice for performers]. Kyiv: Musical Ukraine, 376 [in Ukrainian]
10. Tchaikovskaya O. (2014) Khudozhnya manera vokalistiv-interpretatoriv suchasnoyi ukrayinskoyi kamernoyi muzyky [Artistic style of vocalists-interpreters of modern Ukrainian chamber music] // Scientific works of the Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatyuk No. 2. 54–57 [in Ukrainian]
11. Yavorsky I. (2005) Kamerno-vokalni tvory ukrayinskykh kompozytoriv XX st [Chamber and vocal works of Ukrainian composers of the 20th century]. Kyiv: Musical Ukraine, 208 [in Ukrainian]

УДК 78.071.2
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-16

Наталія ЦЕЙКО
старший викладач кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
ORCID: *0000-0001-8322-9465*

Василь ЧЕПЕЛЮК
народний артист України, професор, професор кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
ORCID: *0000-0003-3518-0884*

Бібліографічний опис статті: Цейко, Н., Чепелюк, В. (2023). Мотивація як показник ефективного менеджменту в музичній індустрії. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 113–120, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-16

МОТИВАЦІЯ ЯК ПОКАЗНИК ЕФЕКТИВНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ В МУЗИЧНІЙ ІНДУСТРІЇ

Мета *статті – розглянути роль мотивації в процесі досягнення ефективності менеджменту в музичній індустрії.*

Методологія. *Використано методи збирання фактів, обробки джерельного матеріалу, систематизації, документування, опису спостережень, аналізу, пояснення, узагальнення.*

Наукова новизна. *Визначено і охарактеризовано особливості менеджменту в професійних, аматорських, великого і малого складу музичних колективах, різні підходи централізованого та децентралізованого керівництва до підвищення мотивації учасників цих колективів. Зокрема, – роль матеріальної винагороди, соціальних компенсацій, стимулів, різного роду визнання, різних способів підвищення соціального статусу, самомотивації, турботи про репутацію, розподілу відповідальності, задоволення очікувань, таких як виступи соло, досягнення престижних статусних позицій, заохочення індивідуальної ініціативи, делегування повноважень, а з іншого боку – центрального лідерства, ієрархічної структури, соціального тиску, примусу, моніторингу ефективності, контролю індивідуальної продуктивності, різних засобів конкурентності та заохочення індивідуальних зусиль, змагання, співпраці, мотивуючої комунікації.*

Зроблено ***висновки*** *про те, що масштаб колективу коригує ступінь доцільності демократичного управління. Зокрема, в колективах до двадцяти осіб способи децентралізації та розподілу обов'язків керівництва є досить ефективними, натомість масштабніші колективи потребують більш формалізованого менеджменту. Неієрархічні структури у масштабних колективах (як наприклад, робота з запрошеними диригентами) можуть існувати лише за умови високого ступеня відповідальності та зрілості їхніх учасників, тобто можливі фактично лише у високопрофесійних колективах. У цілому менеджмент будь-якого музичного колективу може будуватися на різних комбінаціях зазначених стратегій мотивації музикантів. Вказані підходи спрямовані на покращення мотивації учасників творчого процесу, надають їм більше можливостей для індивідуального визнання, сприяють кар'єрному просуванню, підвищенню професійного статусу, пропонують шляхи ширшого розподілу лідерства та надання індивідуальних винагород.*

Ключові слова: *мотивація, менеджмент, музична індустрія, музичний колектив, централізоване / децентралізоване управління, ієрархічні / неієрархічні структури, комунікація.*

Nataliya TSEIKO
Senior Lecturer, Department of Music Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
ORCID: *0000-0001-8322-9465*

Vasyl CHEPELIUK
The People's Artist of Ukraine, Professor, Department of Music Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
ORCID: *0000-0003-3518-0884*

To cite this article: Tseiko, N., Chepeliuk, V. (2023). Motyvatsiia yak pokaznyk efektyvnoho menedzhmentu v muzychnii industrii [Motivation as an indicator of effective management in the music industry]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 113–120, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-16

MOTIVATION AS AN INDICATOR OF EFFECTIVE MANAGEMENT IN THE MUSIC INDUSTRY

The purpose *of this paper is to consider the role of motivation in the process of achieving management efficiency in the music industry.*

Methodology. *Methods of gathering facts, processing source material, systematization, documentation, description of observations, analysis, explanation, generalization were used.*

Scientific novelty. *The peculiarities of management in professional, amateur, large and small musical groups were determined; different approaches of centralized and decentralized management for increase the motivation of the members of these groups were characterized. In particular, on one hand – the role of material rewards, social compensations, incentives, various types of recognition, various ways of increasing social status, self-motivation, concern for reputation, distribution of responsibilities, satisfaction of expectations, such as solo performances, achievement of prestigious status positions, encouragement of individual initiative, delegation of authority, and on the other hand – central leadership, hierarchical structure, social pressure, coercion, performance monitoring, control of individual productivity, various means of competition and encouragement of individual efforts, cooperation, motivational communication.*

Conclusions. *It was concluded that the scale of the team adjusts the degree of expediency of democratic management. In particular, methods of decentralization and distribution of management responsibilities in teams of up to twenty people are quite effective; in larger teams more formalized management are require. Non-hierarchical structures in large-scale collectives (such as work with guest conductors) can exist only under the condition of a high degree of responsibility and maturity of their participants, that is, they are actually possible only in highly professional collectives. In general, the management of any musical group can be based on various combinations of the above strategies for motivating musicians. These approaches are aimed at improving the motivation of the participants of the creative process, providing them with more opportunities for individual recognition, promoting career advancement, increasing professional status, and offering ways of wider distribution of leadership and providing individual rewards.*

Key words: *motivation, management, music industry, music collective, centralized / decentralized management, hierarchical / non-hierarchical structures, communication.*

Актуальність проблеми. Одним з фундаментальних викликів для керівництва будь-якої організації, в тому числі і музичного колективу, є мотивація його учасників. Способи мотивації бувають різними – це рівень заробітної плати, ступінь незалежності, свободи і гнучкості працівника у процесі виконання ним поставлених завдань, соціальні компенсації, переваги, можливості впливу на організаційні рішення тощо. Зазначені способи мотивації можуть використовуватися у керівництві як великими, так і малими колективами (або ж окремими індивідуальностями), у роботі з штатними працівниками, сумісниками чи волонтерами, у організації праці висококваліфікованих професіоналів чи початківців. Крім того, необхідно враховувати, що у музичній індустрії дуже часто працівники мають високу самомотивацію, зумовлену потребою самореалізації в цій сфері, прагненням досягнути успіху, стати зіркою, зрештою, роблять свою роботу з метою задоволення вихованої (набутої) внутрішньої потреби займатися улюбленою справою або ж відчуваючи потребу місіонерства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питанням мотивації персоналу в музичній індустрії присвячено ряд праць, переважно англомовних. Серед них – статті Роберта Фрімена «Про майбутнє американських оркестрів» (Freeman 1996), Еріна Лімена «Практика рекрутації в американських та британських симфонічних оркестрах» (Lehman, 1995), Сеймура і Роберта Левінів «Чому вони не посміхаються: стрес і незадоволення в оркестрових класах» (Levine, 1996), Девіда Шиффа «Старіший, мудріший, скромніший вундеркінд» (Schiff, 1995), Джеймса Трауба «Передача естафети» (Traub, 1996) та інші.

Організаційні та мотиваційні питання типового оркестру Середнього Заходу США, який добився успіху серед жорсткої великої музичної індустрії та став титаном у світі великого мистецтва, розкрито у книзі Дональда Розенберга «Клівлендський оркестр» (Rosenberg, 2000). Це історія музикантів, імпресаріо, маестро, менеджерів та меценатів, що невпинно боролися, щоб заробити кошти та одночасно зберегти репутацію майже ідеальних виконавців.

Проблеми, властиві агентським відносинам, зокрема, такі як моніторинг ефективності та ретельний аналіз стимулів висвітлено у восьми есеях книги Джона Пратта та Річарда Зекхаузера «Принципали та агенти: структура бізнесу» (Pratt, Zeckhauser, 1991). Застосовуючи теорію агентства до реальної практики в різноманітних сферах, автори представляють концептуальні інструменти та практичні ідеї для формування агентських структур, призначені для того, щоб якнайкраще служити інтересам обох сторін.

Оригінальну теорію організації колективної поведінки розкрито у монографії Менкура Олсона «Логіка колективної діяльності» (Olson, 1965). Автор досліджує, наскільки особи, які мають спільні інтереси, вважають за необхідність прикладати організаційні зусилля, зазначаючи, що більші колективи продукують те, що економісти називають «суспільними благами» – товари чи послуги, доступні кожному члену суспільства, незалежно від того, чи несе він будь-які витрати на їх виробництво. Менкур Олсон доводить, що, хоча малі колективи здатні діяти в своїх інтересах набагато легше, ніж великі, вони, як правило, виділяють занадто мало ресурсів на задоволення цих інтересів, тому існує парадоксальна тенденція учасників малих груп експлуатувати учасників великих груп, змушуючи їх нести непропорційну частку навантаження будь-яких колективних дій.

Проблеми управління творчими колективами, приміняючи теорію організації до матеріалу зі світу музики, розкриває Денніс Янг у праці «Музика менеджменту: застосування теорії організації» (Young, 2004). Автор аналізує чотири проблеми управління: координації, мотивації персоналу, позиціонування на ринку та управління змінами й інноваціями. В праці зазначено, що з експоненційним зростанням соціальних медіа та Інтернету, а також зростанням глобальної економіки сама природа колективів змінилася, відбулися зміни в роботі персоналу, технологічній інфраструктурі, колективи мають більш глобальний рівень охоплення, конкуренція за ресурси є гострішою. З одного боку, колективи стали більше вбудованими в складні мережі, з іншого – кордони між ними почали стиратися. Тим не менше, автор переконаний, що управлінська діяльність має бути скоординована на досягнення запланованого впливу, керівники та персонал мають бути високомотивованими, колективи повинні знайти свої спеціальні ніші, де вони можуть перевершити своїх конкурентів і зосередитися на інноваціях, якщо тільки вони прагнуть бути в курсі прискорених темпів змін у сучасному світі.

Мета дослідження – розглянути роль мотивації в процесі досягнення ефективності менеджменту в музичній індустрії.

Виклад основного матеріалу дослідження. У своєму аналізі колективних благ – цінностей, які споживачі з тих чи інших причин отримують безкоштовно, Манкур Олсон у праці «Логіка колективної діяльності» (Olson, 1965) обґрунтував три способи мотивації працівника до ефективної діяльності: «соціальний тиск», «примус» або «вибіркові стимули». Соціальний тиск, за його словами, найкраще працює у відносно невеликих групах, де люди добре знають один одного, однак може використовуватися також у великих професійних колективах. Як правило, ніхто з членів колективу не хоче, щоб інші думали про нього, що він критично не справляється з дорученими йому завданнями. Однак окремі недобросовісні працівники все ж можуть байдуже ставитися до виділеної їм ділянки роботи, якийсь час ховатися за спинами інших, або ж виконувати доручену їм роботу неправильно. Застосування примусу передбачає, що керівництво має достатні важелі контролю, щоб змусити індивіда докладати до праці певні зусилля. Однак, у тих випадках, де можливості примусу обмежені, основна увага приділяється вибірковим стимулам, як правило, це матеріальна винагорода (подарунки, підвищення рівня оплати праці) та різні види визнання (подяки, грамоти, публічне заохочення і т. д.), які підкреслюють внесок особи та сприяють узгодженню її приватних інтересів з інтересами організації.

Денніс Янг у праці «Музика менеджменту: застосування теорії організації» (Young, 2004) цілком слушно зауважує, що залежно від кількості учасників музичного колективу ступінь їхньої мотивованості і відповідальності за результати своєї праці є засадничо різним. Якщо відкинути самомотивацію, яка апріорі притаманна музикантам та й взагалі працівникам творчих професій, то, безперечно, що залученість до спільної справи учасника дуету чи тріо буде на кілька порядків вищою, ніж

оркестру чи хору, тим більше, якщо йдеться про колективи дійсно великого виконавського складу, де одну й ту ж партію виконують кілька виконавців.

На думку Денніса Янга, враховуючи природу колективних благ, можна припустити, що чим більшим є колектив і чим більш схожими за функцією та необов'язковими за характером трудового договору є його учасники, тим важче підтримувати в них високий рівень індивідуального внеску кожного в загальну справу. І навпаки, чим більш професійними є учасники колективу (і чим більш конкурентним є ринок їхніх професійних посад, наприклад, отримання робочого місця через конкурс за контрактною системою), тим більше самомотивації та турботи про репутацію буде у кожного з них (Young, 2004). Різницю між вказаними типами організації музичного колективу можна прослідкувати шляхом порівняння самодіяльних колективів, які функціонують при будинках культури на безоплатних засадах і складаються з аматорів, та власне професійних філармонічних колективів.

Професійні музиканти найчастіше мотивовані у своїй діяльності любов'ю до мистецтва, бажанням самовдосконалення та прагненням отримати найбажаніші посади. Як стверджують Джон Пратт і Річард Зекхаузер: «Якщо ми можемо отримати роботу, яка нам подобається, ми не будемо переживати про те, що керівник контролюватиме нас» (Pratt, Zeckhauser, 1991: 14). Разом з тим, навіть серед професійних музикантів у великих симфонічних оркестрах існують мотиваційні проблеми.

Коли оркестранти прагнуть сольної кар'єри чи кар'єри диригента, особливо якщо це є важко досяжним для них з тих чи інших причин, то тоді вони, швидше за все, намагатимуться позитивно виділятися серед інших. Такі оркестранти менш схильні ризикувати своєю репутацією. Однак, як зауважив Пітер Гудмен: «Іноді трапляється, що навіть хороші виконавці в якийсь, не надто важливий (у їхній партії), момент твору розслабляються і трохи байдикують, таким чином, приберігаючи енергію для суттєвих зусиль десь в іншому місці» (Goodman, 1987: 8).

Денніс Янг відзначає, що робота колективів, до складу яких входять високопрофесійні амбітні учасники, супроводжується внутрішньою конкуренцією, яка іноді навіть потребує втручання керівника заради якісної співпраці. Така конкуренція – менш вірогідна у невеликих колективах, де учасники можуть легше звернути на себе увагу і таким чином досягнути певного психологічного балансу, ніж у великих, де вони повинні підпорядковувати свої інтереси інтересам групи (Young, 2004: 42). Ситуація серед музикантів-аматорів, як вже було сказано, – інакша. Вони не настільки потребують індивідуального визнання, як професіонали, а музикують – через любов до музики та заради підвищення свого соціального статусу. Однак аматори загалом менш зацікавлені в досягненні мистецьких результатів та відчувають себе менш зобов'язаними, особливо, якщо від них очікують надто високих внесків у роботу колективу.

Слабка мотивація іноді притаманна музикантам, які працюють в колективі без довгострокових зобов'язань, оскільки їм легше ухилитися від відповідальності. Однак, так буває не завжди, оскільки потреба працювати та професіоналізм можуть стимулювати високу самовіддачу, зрештою, результат в цьому випадку залежить також від ситуації на ринку праці. Також, безумовно, рівень мотивації оркестрантів залежить від вагомості їхньої партії в конкретному творі, від відповідності рівня складності твору, який виконується, рівню можливостей та очікувань колективу (як в технічному, так і в естетичному плані) тощо.

Денніс Янг звертає увагу, що учасники великих, внутрішньо однорідних колективів, з невисоким рівнем професіоналізму, а також тимчасовою залученістю до справи, яким доручаються невідповідні до їхніх можливостей і очікувань завдання, можуть більш вірогідно, ніж інші, мати проблеми з мотивацією (Young, 2004: 45). Виходячи з цього, на думку вченого, основними складовими мотиваційної стратегії керівника творчого колективу має бути поєднання чотирьох елементів: залучення мотивованих виконавців; підбір для цих виконавців відповідних їхнім можливостям і потребам завдань; присвоєння належного статусу та надання належної відповідальності кожному з учасників колективу, та особливо – лідерам, керівникам окремих оркестрових груп, провідним співакам хорової партії тощо; моніторинг ефективності кожного з виконавців з метою

справедливого розподілу винагород та належного визнання.

Залучення виконавців в різних колективах відбувається по-різному. Наприклад, в рок-гуртах, як відомо, музиканти збираються за власним бажанням, їхнє рішення грати разом зумовлене наявністю спільних інтересів, смаків чи творчих ідей. Рівень мотивації такого колективу – дуже високий. Однак, як тільки його учасники втрачають відчуття захоплення від гри один з одним, колектив, швидше за все, розпадається.

Крупніші колективи використовують переважно більш системні способи залучення нових учасників: спочатку на неповний робочий день, на окремі концерти, або на роботу за сумісництвом. Зрештою, деякі з цих музикантів можуть бути найняті на постійній основі. В деяких випадках музикантів залучають через досить формалізований процес прослуховування (Lehman, 1995). З одного боку, такий підхід посилює легітимність кожного прийнятого в колектив музиканта, оскільки виступає превентивою фаворитизму чи можливому упередженому ставленні до кандидатів. З іншого боку, система сліпого індивідуального прослуховування не дає змоги перевірити навички гри в ансамблі, уміння комунікації з іншими виконавцями тощо. Можливо, це одна з причин того, що деякі оркестри, такі, як наприклад, оркестр Віденської філармонії, обирають своїх виконавців із «сім'ї» учнів нинішніх виконавців. Такий підхід має очевидні інші проблеми, як, наприклад, встановлення бар'єрів для зовнішніх кандидатів, які можуть виявитися справді видатними (Schiff, 1995: 31).

Що стосується аматорських або учнівських колективів, то тут мотивацію виконавців можна підвищити шляхом поділу великих колективів на підгрупи зі спеціалізованими партіями, кожній з яких періодично надається можливість «показати» себе публіці, потрапити в центр уваги слухачів/глядачів. Також у роботі з аматорами роль мотиватора відіграє можливість грати саме на тому інструменті, який є бажаним для потенційного виконавця, а також виконання завдання належного рівня складності.

У професійних колективах роль мотиватора можуть відігравати статус виконавця в оркестрі, пов'язаний з рівнем його відповідальності та винагороди (наприклад, статус концертмейстера в групі перших скрипок, або можливість грати партію перших скрипок, а не других тощо). Однак, оскільки результат колективного виконання залежить від спільної роботи, то іноді ефективність виконання лише керівника певної оркестрової групи може не мати бажаного ефекту. Разом з тим, відсутність стимулів такого плану може призводити до байдужості виконавця і як результат – до падіння його виконавського рівня та результативності колективного продукту (Freeman, 1996: 13). Існує також небезпека, що надто жорстка конкурентна система може підірвати професійну самооцінку видатних музикантів-ветеранів. Тому керівнику в цій ситуації необхідно знайти таке управлінське рішення, яке забезпечить баланс між статусною конкуренцією та повагою до музикантів-ветеранів.

Іноді в творчих колективах застосовується практика внутрішнього розподілу повноважень та керівництва. Наприклад, у невеликих групах окремі виконавці можуть брати на себе відповідальність за конкретні п'єси, таким чином різні учасники колективу можуть випробувати на собі функцію лідера, залежно від того, який твір виконується. Такий підхід має деякі адміністративні незручності, зокрема, відсутність централізованого керівництва, проте його переваги полягають, у одному випадку – у використанні професійного досвіду тих, хто має більшу практику у виконанні творів Бетовена, наприклад, у іншому – тих, хто краще розуміється на музиці Стравінського тощо. Зазначений підхід може мати суттєві мотиваційні переваги, наділяючи значну частку учасників колективу відповідальністю та визнанням. Однак, у кожному з таких випадків приходиться приймати рішення, чому віддається перевага, чи прагненню до найбільш якісного менеджменту, а відтак і отриманню найбільш якісного продукту, чи емоційному комфорту учасників колективу (Traub, 1996: 104).

Безумовно, досить ефективним все ще залишається автократичне лідерство, коли вся повнота влади зосереджена в руках однієї людини. Такий менеджмент використовується переважно у престижних колективах, що представляють унікальні можливості працевлаштування для досвідчених виконавців. Надихаюче центральне лідерство, незважаючи на використання при цьому різноманітних методів тиску,

також служить джерелом натхнення, змушуючи учасників колективу досягати чудових результатів. Тож, і його не можна відкидати як важливий елемент мотивації. В оркестрах, як правило, диригент і концертмейстер ведуть в цьому плані єдину лінію.

Отож, існують наступні способи підвищення мотивації виконавців задля досягнення максимально якісного творчого результату – конкурсний відбір найбільш мотивованих і талановитих, розвиток конкурентності в процесі роботи шляхом розподілу відповідальності за виконання завдань, визнання індивідуальних успіхів та заохочення індивідуальних зусиль, застосування вибіркових стимулів, таких як виступи соло, досягнення престижних статусних позицій (керівника групи і т. п.), контроль індивідуальної продуктивності задля можливості виокремити індивідуальний внесок кожного у спільний результат тощо.

Аналіз діяльності творчих колективів підтверджує, що існує низка способів структурувати наявні практики та стимули так, щоб індивідуальні інтереси краще узгоджувалися із загальними потребами організації, а виконавці були мотивованими докладати максимум зусиль. Такий аналіз також виявляє суперечності, які виникають під час пошуку відповідних мотиваційних стратегій. Одна з них полягає в тому, наскільки учасники колективу визнають централізоване керівництво та ієрархічну структуру в порівнянні з колегіальними домовленостями, наскільки це для них є значущим. Інша – ступінь визнання ними конкуренції як мотиваційної стратегії у порівнянні, наприклад, зі співпрацею та обміном. Зазначені суперечності мають бути не просто усвідомленими професійним менеджментом, але й розв'язані на шляху досягнення стратегічного балансу в сфері мотивації.

Авторитарне керівництво, побудоване на мотивації примусу, також може бути успішним. На це вказує чимало прикладів в історії музики. Дональд Розенберг, наприклад, описує, що Джордж Шелл був нещадним у своїх вимогах до музикантів Клівлендського оркестру, і вимогливим настільки, що завжди отримував те, чого прагнув. Він належав до когорти натхненних геніїв, мав чітке бачення того, чого прагнув, і того, яким чином цього можна досягнути. Врешті-решт, всі ті, хто працював з ним і зробили все, чого він вимагав, розділили його славу (Rosenberg, 2000).

Тим не менш, формальне лідерство та ієрархія також можуть бути демотивуючими, якщо вони є гнітючими, та якщо витісняють почуття відповідальності окремих осіб за колектив в цілому. Разом з тим, ієрархія «зверху вниз», командно-контрольна структура керівництва може не давати змоги скористатися перевагами внутрішніх ресурсів талановитих музикантів. Адже оркестрант не має права заперечувати темп чи інтерпретацію диригента, критикувати стрій або якість ансамблю тощо (Levine, 1996: 18). Більше того, повна відсутність контролю з боку музикантів в оркестрі може призвести їх до стресу, адже від них нічого не залежить: ні початок чи закінчення репетицій, ні спосіб і характер інтерпретації музики, іноді вони навіть не мають права покинути сцену за особистої потреби (Levine, 1996: 20). Натомість, індивідуальна ініціатива може бути ефективною, якщо учасники колективу отримують певний ступінь контролю і беруть на себе відповідальність не тільки за свою ділянку роботи, але й за спільний результат. І навпаки – ця відповідальність зникає, коли управління повністю делегується менеджменту з формальними керівними повноваженнями.

Масштаб колективу визначає ступінь доцільності неформального, демократичного управління ним. Так, в колективі, що складається зазвичай приблизно з двох десятків осіб, способи децентралізації та розподілу обов'язків керівництва є досить ефективними. Масштабніші колективи потребують більш формалізованого управління, однак стилі та стратегії лідерства в них також можна сформувати таким чином, щоб мінімізувати відчуження музикантів. Як зазначають дослідники, навіть у формально організованій ієрархії організаційна схема може бути перевернута з ніг на голову, так, щоб диригент став «слугою» музикантів, а не навпаки. Так працюють колективи, що залучають приїжджих, контрактних диригентів, оркестр Віденської філармонії, Лондонський симфонічний оркестр та інші. В цих колективах музиканти тимчасово, для оперативних цілей, делегують свої повноваження контрактному диригенту, але одночасно зберігають повний контроль над власним колективом. Такі неієрархічні структури можуть існувати лише

за умови високого ступеня відповідальності та зрілості їхніх учасників. Вони можливі лише у високопрофесійних колективах. Натомість у аматорських чи навчальних колективах керівник повинен виконувати функції навчання, надихання, інструктажу, заохочення та навіть дисциплінування його учасників для того, щоб вони докладали максимум зусиль.

Підсумовуючи, необхідно звернути увагу, що питання ефективності ієрархічного, формального лідерства залежить від порівняння його переваг, в т. ч. в плані натхнення, заохочення та підтримки учасників колективу з боку центрального керівництва, з перевагами вільної мотиваційної енергії, що виникає в ситуації, коли учасники колективу беруть на себе повну відповідальність (Young, 2004: 56), як спосіб управління, домінує переважно в невеликих колективах і в тих, учасники члени яких досягли високого рівня професійної компетентності.

Управління персоналом в музичних колективах також передбачає залучення таких протилежних підходів як змагання та співпраця. Очевидно, що результат роботи творчих колективів надзвичайно залежить від тісної співпраці між їхніми учасниками, тому учасники повинні заохочувати та надихати один одного, щоб досягти найкращого колективного виступу. Тим не менш, колективи використовують конкурентні стратегії, щоб стимулювати свій персонал, зокрема – конкурсні прослуховування, змагання за місця в секції, конкуренцію за сольні партії, конкуренцію за керівництво секціями тощо. Очевидно, що як конкуренція, так і співпраця можуть мати як позитивний, так і негативний мотиваційний ефект. Адже покладаючись на співпрацю, завжди існує ризик того, що окремі музиканти послаблять свої зусилля й не витримають належної їм частки навантаження. Однак співпраця може надихнути та забезпечити взаємну підтримку, необхідну для докладання максимуму зусиль. З іншого боку, розраховуючи на ефективність конкуренції, виникає ризик невдоволення чи розчарування серед тих, хто програв, що може підірвати якість співпраці між колегами тоді, коли така співпраця є критично необхідною. Натомість, конкуренція активізує особисті інтереси індивіда і потенційно забезпечує прикладання найвищих зусиль. Знову ж таки, найефективніший баланс стратегій співпраці та конкурентності залежить від обставин. У менших колективах конкуренція може бути руйнівною, оскільки там всі знають і чують один одного, і тому соціальний тиск спонукатиме кожного й так докладати максимум зусиль на спільний результат. Однак невеликі колективи можуть добре використовувати конкурентну стратегію на етапі відбору учасників колективу.

У великих колективах конкурентні стратегії є більш привабливими, оскільки ті, хто програв в одному раунді змагань, можуть сподіватися на покращення своїх результатів пізніше. Крім того, конкурентні підходи у великих колективах, якщо їх формалізувати у конкурсних процедурах із встановленими правилами та критеріями, вносять значну долю об'єктивності в процедури індивідуальної винагороди та визнання. Конкурентні стратегії також більш придатні для тих ситуацій, коли потрібно пошкодувати самолюбство музикантів або принаймні мінімізувати ризики його ущемлення. Наприклад, музиканти, що перебували на високих статусних посадах, мають бути зміщені з них з гідністю та винагороджені за їхню хорошу службу альтернативними способами. Це необхідно не тільки для підтримки їхнього морального духу, а й для всього складу колективу. Люди хочуть відчувати, що вони працюють у співчутливому та чуйному колективі, і що за таких обставин до них також ставитимуться з належною справедливістю та повагою.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Що стосується координації зазначених вище стратегій, то слід зазначити, що колектив може використовувати різні їх комбінації, щоб мотивувати музикантів: залучення самомотивованих виконавців, розробку завдань, які дають можливість музикантам отримати визнання, забезпечення стимулів для досягнення ними вищого статусу, розподіл обов'язків керівництва, контроль і винагороду за виконання, підкреслення гордості за колективні досягнення колективу в цілому. Будь-який колектив може отримати користь від застосування цих стратегій. Адже всі вони спрямовані на покращення мотивації учасників процесу, надають більше можливостей для індивідуального визнання, просування, підвищення статусу, ширшого розподілу лідерства, надання індивідуальних винагород. Проте різні типи колективів, які стикаються з різними обставинами, використовуватимуть ці стратегії по-різному.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Freeman R. On the Future of America's Orchestras. *Harmony.* 1996. No. 3. October. P. 11–21.
2. Goodman P. A Big-Name Trio. *Newsday*. 1987. November 9. P. II-8.
3. Lehman E. Recruitment Practices in American and British Symphony. The Music of Management Orchestras: Contrasts and Consequences. *The Journal of Arts Management, Law and Society*. 1995. Vol.24 (4). P. 325–343.
4. Levine S., Leviny R. Why They're Not Smiling: Stress andDiscontent in the Orchestral Workplace. *Harmony,* 1996. No. 2, April. P.15–25.
5. Olson M. The Logic of Collective Action. Cambridge : Harvard University Press, 1965. 176 p.
6. Pratt J., Zeckhauser R. Principals and Agents: The Structure of Business. Boston : Harvard Business School Press, 1991. 233 p.
7. Rosenberg D. The Cleveland Orchestra. Cleveland : Gray and Company. 2000. 752 p.
8. Schiff D. An Older, Wiser, Humbler Wunderkind. *The New York Times Magazine*. 1995. August 20. P. 29–31.
9. Traub J. Passing the Baton. *The New Yorker.* 1996. August 26 & September 2. P. 100–105.
10. Young D. The Music of Management: Applying Organization Theory 2004. Faculty Books. 179 p.

REFERENCES:

1. Freeman, R. (1996). On the Future of America's Orchestras. *Harmony.* No.3. October. P. 11–21 [In English].
2. Goodman, P. (1987). A Big-Name Trio. *Newsday*. November 9. P. II-8 [In English].
3. Lehman, E. (1995). Recruitment Practices in American and British Symphony. The Music of Management Orchestras: Contrasts and Consequences. *The Journal of Arts Management, Law and Society*. Vol. 24 (4). P. 325–343 [In English].
4. Levine, S., Leviny, R. (1996). Why They're Not Smiling: Stress andDiscontent in the Orchestral Workplace. *Harmony.* No. 2, April. P. 15–25 [In English].
5. Olson, M. (1965). The Logic of Collective Action. Cambridge : Harvard University Press. 176 p. [In English].
6. Pratt, J., Zeckhauser, R. (1991). Principals and Agents: The Structure of Business. Boston : Harvard Business School Press. 233 p. [In English].
7. Rosenberg, D. (2000). The Cleveland Orchestra. Cleveland : Gray and Company. 752 p. [In English].
8. Schiff, D. (1995). An Older, Wiser, Humbler Wunderkind. *The New York Times Magazine*. August 20. P. 29–31 [In English].
9. Traub, J. (1996). Passing the Baton. *The New Yorker*. August 26 & September 2. P. 100–105 [In English].
10. Young, D. (2004). The Music of Management: Applying Organization Theory : Faculty Books. 179 p. [In English].

УДК [780.8:780.616.433]:37.016:78.021.42
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-17

Наталія ЦЮЛЮПА
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики, Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000
***ORCID:** 0000-0002-1555-0836*

Жанна ДАЮК
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики, Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000
***ORCID:** 0000-0003-1395-093X*

Марія КРОПИВСЬКА
магістрантка кафедри естрадної музики, Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000
***ORCID**: 0000-0007-4460-354X*

Бібліографічний опис статті: Цюлюпа, Н., Даюк, Ж., Кропивницька, М. (2023). Методичні засади роботи над розвитком техніки в процесі фортепіанної підготовки. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 121–127, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-17

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ НАД РОЗВИТКОМ ТЕХНІКИ В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

У статті досліджується проблема розвитку технічних навичок в процесі фортепіанної підготовки. Автори визначають, що для досягнення високого рівня виконавської майстерності необхідна ретельна та цілеспрямована робота над розвитком та удосконаленням техніки гри на фортепіано.

Стаття присвячена вивченню методичних засад роботи над розвитком техніки в процесі фортепіанної підготовки. Дослідження спрямоване на розкриття ролі технічних аспектів у формуванні музичної майстерності і вдосконаленні виконавської техніки піаніста.

Стаття оглядає різноманітні методи та підходи, які використовуються в процесі фортепіанної підготовки. Автори досліджують вплив різних методик на розвиток рухової координації, силу, швидкість і точність пальців, а також на розвиток музичної виразності виконання фортепіанних творів.

Дослідження, проведені в рамках цієї статті, базуються на теоретичних даних, а також на результатах експериментальних досліджень, включаючи аналіз практичних занять з спецінструменту фортепіано. Автори надають практичні рекомендації щодо оптимальних підходів до розвитку технічних навичок у процесі фортепіанної підготовки.

Публікація аналізує теоретичні аспекти роботи над технікою, зосереджуючись на правильній постановці тулуба та рук, розумінні механізмів гри, звукоутворенні та динаміці. В статті виокремлюються основні проблеми, які виникають під час розвитку технічної майстерності виконавця і пропонуються конкретні методичні засади для їх вирішення.

***Метою статті** є визначення шляхів формування та удосконалення умінь і навичок, що сприяють зростанню технічної майстерності в процесі фортепіанної підготовки.*

***Наукова новизна.** Визначено основні проблеми та висвітлено новаторські тенденції роботи над розвитком технічної майстерності в процесі фортепіанної підготовки.*

*Як **висновок,** дана стаття може бути цінним джерелом інформації для піаністів різного рівня підготовки, які бажають покращити свої технічні навички в грі на фортепіано та корисною для викладачів, які шукають нові підходи та методи для розвитку техніки гри у своїх учнів.*

***Ключові слова:** фортепіанна підготовка, методи розвитку, техніка гри на фортепіано, постановка виконавського апарату.*

Natalia TSIULIUPA
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Popular Music, Rivne State Humanitarian University, 7 Khvylovoi street, Rivne, Ukraine, 33000
***ORCID:** 0000-0002-1555-0836*

Zhanna DAIUK
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Popular Music, Rivne State Humanitarian University, 7 Khvylovoi street, Rivne, Ukraine, 33000
***ORCID**: 0000-0003-1395-093X*

Maria KROPYVSKA
Master's Student of Popular Music, Rivne State Humanitarian University, 7 Khvylovoi street, Rivne, Ukraine, 33000
***ORCID**: 0009-0007-4460-354X*

To cite this article: Tsiuliupa, N., Daiuk, Zh., Kropyvska, M. (2023). Metodychni zasady roboty nad rozvytkom tekhniky v protsesi fortepiannoi pidhotovky [Methodological principles of working on the development of technique in the process of piano training]. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 121–127, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-17

PROFESSIONAL AND PEDAGOGICAL CULTURE IN THE CONTEXT OF TRAINING THE FUTURE SPECIALIST IN MUSICAL ART

The article is dedicated to the problem of developing technical skills in the process of learning to play the piano. The authors identify the main problems that arise in the development of technical mastery and propose methodological principles for their solution. The work includes theoretical aspects of working on the pianist's technique in piano playing, such as correct posture and hand positioning, understanding playing mechanisms, sound production, and dynamics. The article identifies the main principles and methods that are most effective for developing performers' technical skills. The authors also offer practical recommendations for exercises to develop piano playing technique, including warm-up exercises for the hands, finger gymnastics exercises, exercises to develop coordination and motor skills, exercises to expand the range of motion, exercises to develop speed and accuracy. The article can be useful for pianists of different levels who strive to improve their technical skills in piano playing, as well as for teachers who are looking for new methods and approaches to develop their students' playing technique.

This scientific article is dedicated to the problem of developing and improving piano playing technique. The authors identify the main issues that arise during the development of technical mastery and propose methodical principles for their solution. The article explores theoretical aspects of working on piano technique, such as proper posture and hand positioning, understanding of playing mechanisms, sound production, and dynamics.

The research conducted within this article is based on theoretical data as well as the results of experimental studies, including an analysis of practical piano technique sessions. The authors provide practical recommendations for optimal approaches to developing technical skills in the process of piano training.

*The **publication analyzes** the theoretical aspects of working on technique, focusing on proper posture of the torso and hands, understanding the mechanisms of playing, sound production, and dynamics. The article highlights the main problems that arise during the development of technical mastery by performers and offers specific methodological principles for addressing them.*

***The aim** of the article is to identify ways of developing and improving the skills and abilities that contribute to the growth of technical mastery in piano training.*

***Scientific novelty**. The main problems have been identified and innovative trends in working towards the development of technical mastery in piano training have been highlighted.*

***Key words:** piano training, development methods, piano playing technique, performer's apparatus positioning.*

Актуальність проблеми. Навчання грі на фортепіано протягом століть привертає увагу, з огляду на потужну художньо-естетичну спрямованість. Фортепіано вже давно стало традиційним інструментом в системі не тільки додаткової позашкільної, але й професійної музичної освіти, а опанування піаністичними прийомами, оволодіння навичками фортепіанного виконавства має велике значення в організації навчально-виховного процесу в мистецьких закладах освіти.

Фортепіано є одним з найскладніших інструментів у відношенні технічної вимогливості. З часів виникнення цього інструменту і до сьогоднішніх днів науковців, методистів, педагогів-практиків та виконавців гостро хвилюють проблеми формування та удосконалення технічної майстерності піаністів, що є необхідним атрибутом професіоналізму музиканта.

Для досягнення високого рівня виконавства, необхідно оволодіти різноманітними технічними прийомами, такими як швидкість, точність, легкість гри, контроль динаміки та артикуляції. Водночас, індивідуальні особливості кожного піаніста можуть стати перешкодою у розвитку його технічних навичок. Це вимагає від педагога гнучкості та здатності адаптувати навчання до потреб кожного учня. Зростаючі вимоги до виконавської якості та постійний розвиток музичних стилів і жанрів ставлять педагогів та учнів перед необхідністю вдосконалення методичних підходів до розвитку техніки гри на фортепіано. Загалом, проблема технічного розвитку піаністів є актуальною і потребує постійного вивчення, дослідження та розробки нових підходів у навчанні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемам технічного розвитку піаністів присвячені методичні праці видатних педагогів-піаністів (Л. Гінзбург, Г. Нейгауз, Є. Ліберман, С. Савшинський та ін.). Принципи розвитку фізичної техніки виконавців, підхід до застосування позиції рук та використання м'язів у грі досліджували Л. Ауер, Г. Нейбург, А. Корто та ін.

Проблеми ергономіки, контролю дотику до клавіш, розподілу сили і координації рухів, є пріоритетними у наукових пошуках видатних піаністів-практиків І. Вільм, С. Фінгера.

Питання розвитку технічних умінь піаністів розглядають сучасні дослідники Н. Кашкадамова, Н. Корихалова, Т. Ляшенко, Ван Бін, Т. Макаров та ін. Наша увага до означеної проблеми пояснюється багатозначністю та ємкістю даної категорії, а також певною складністю формування даного феномену.

Мета статті – висвітлення основних процесів та особливостей розвитку техніки у становленні піаніста як виконавця; визначення шляхів формування умінь і навичок, що сприяють удосконаленню технічної майстерності.

Виклад основного матеріалу. Фортепіанна підготовка базується на оволодінні основним комплексом виконавських умінь та навичок, серед яких провідне місце займає розвиток техніки піаніста, шляхом поступального засвоєння основних елементів фортепіанної фактури, прийомів, способів гри та звукоутворення, аплікатури при постійному чуттєвому, слуховому та руховому самоконтролі. Безумовно, для доведення виконавської техніки піаніста до найвищого рівня майстерності необхідна постійна та кропітка робота по удосконаленню окремих її елементів, робота, що починається з перших хвилин знайомства учня з фортепіано і продовжується все життя.

В науково-методичній літературі фортепіанну техніку умовно розділяють на дрібну та крупну, де задіяні відповідні групи м’язів, хоча усе багатство технічних прийомів не можна вмістити в ці поняття. До дрібної фортепіанної техніки відносяться гами та гамоподібні послідовності, арпеджіо, подвійні ноти, прикраси (мелізми), репетиції, виклад терціями. Дрібна техніка сприяє розвитку пальцевої активності та самостійності, рухливості, легкості.

Крупна фортепіанна техніка – тремоло, октави, акорди, стрибки, glissando. Вона розвиває розтяжку, силу та пластичність усього піаністичного апарату. Джерелом руху є плече, яке через передпліччя та пружну, фіксовану кисть, підпорядковує рух пальців.

Початковий етап виконавського розвитку, як відомо, розпочинається з розгляду питань виконавської постави – положення тулуба, рук, ніг, пальців, голови, що забезпечує ефективну навчальну і музично-виконавську діяльність піаніста за музичним інструментом. Тіло музиканта та музичний інструмент – єдине ціле, тому в музичній практиці зміст поняття постановки виконавського апарату (постановка рук, виконавської постави) має широке значення і забезпечує функціональну ефективність процесу гри на фортепіано, в тому числі і в процесі удосконалення технічної майстерності. Основними принципами її формування є природність, економність, доцільність. Природність виконавських рухів, яку забезпечує повна свобода руки, зап’ястя та усього тулуба, роблять гру невимушеною та виразною. Принцип економності стосується вироблення навички чергування та розподілення м’язового напруження, позиційної гри, раціоналізації рухів. Принцип доцільності є важливим як при виборі

правильних виконавських рухів, аплікатури тощо, так і у виборі інструктивного технічного матеріалу. Якщо правильне положення тулубу за музичним інструментом забезпечує постійний контроль з боку викладача та самоконтроль, то для процесу контактування з музичним інструментом важливе значення має відчуття свободи всього виконавського апарату, гортані та правильне дихання.

В основу сучасної методики фортепіанної гри покладено принцип використання рухів всієї руки, який започаткований представниками віденської фортепіанної школи С. Тальюергом та І. Мошелесом, де вибір рухів виконавських прийомів визначається художнім змістом музичного твору. Правильна організація піаністичного апарату – це поєднання активної роботи пальців з допоміжними рухами руки, які полегшують виконання технічних завдань та покращують якість звукоутворення.

Необхідно тримати під постійним контролем не лише положення виконавського апарату за музичним інструментом, але й обгрунтованість рухів; «дихання рук»; «відчуття опори рук»; рухи рук «від плеча»; рухи від зап'ястя; відчуття кінчиків руху пальців, їх стійкості; замахи пальців; легкі та пружні рухи кисті; вагову гру (необхідність гальмування, як основна умова формування навичок звуковидобування для досягнення різної градації звуку). Не слід практикувати високий підйом пальців, потрібно грати «близько» до клавіш м'якою рукою та активними і незалежними один від одного пальцями, підбираючи ступінь натискань обернено пропорційно темпу.

Правильному та зручному формуванню положення рук на початковому етапі сприятиме використання «формули Шопена»: необхідно розташувати пальці, що торкаються до верхніх клавіш по одній лінії і те саме зробити з пальцями, що спираються на білі клавіші, щоб по можливості вирівняти важелі, досягти відносної рівності звуковидобування, надаючи руці найбільш зручну, найбільш природню заокругленість, відповідно її будові.

У процесі постановки виконавського апарату основними руховими недоліками та методично-педагогічними способами їх подолання є: «*піднесеність» плечового поясу* (для подолання цієї проблеми варто погратиn п'ятипальцову вправу з свідомо піднятим та опущеним плечовим поясом), як наслідок – при вільному опущеному плечовому поясі з'являється відчуття комфорту; *інертне пасивне чи скуте плече, лікоть, притиснений до корпусу* (погратиn вправи на стрибки та переноси); «*потрясання» рукою* (виконання коротких вправ на одному русі); *скутість зап'ястя* (погратиn нешвидку трель, весь час піднімаючи та плавно опускаючи зап'ястя' або погратиn кистьове стакато на терції та сексті); нестійкість 2, 3, 4, 5 пальців у п'ястнофалангових суглобах (провалювання кісточок); *напруження незадіяного п'ятого пальця* (грати хроматичну гаму 5-м, 4-м, 3-м пальцями або грати повільно пальцеву вправу від першого до четвертого пальця, тримаючи п'ятий біля клавіш); *перетримування пальців на клавішах при грі на legato* (виконувати трель різними парами пальців у посильному темпі) (Т. Воробкевич, 2001).

Серйозні порушення природних фізіологічних законів роботи м'язів рук під час гри на фортепіано можуть викликати ознаки захворювання. Полегшує процес постановки рук використання спеціально підібраних вправ без інструмента – своєрідної гімнастики, яка сприяє приведенню усього організму в робочу форму, допомагає знайти та пристосувати, закріпити поставу та правильну взаємодію усіх частин виконавського апарату, зміцнити та активізувати м'язи. Надзвичайну користь приносять вправи на розслаблення, які сприяють подоланню скутості та напруженості. З цього приводу порадимо гімнастичні вправи Ф. Куперена ««Мистецтво гри на клавесині», Джексона «Гімнастика пальців та кисті», Р. Прентіса «Гімнастика руки», Е. Піччіріллі «Гімнастика і масаж руки», Й. Гата «Техніка фортепіанної гри», П. Назарова. Вправи без інструмента слід поєднувати з вправами за інструментом, які роблять процес виконавської підготовки більш ефективним. Таким чином, фізіологічні особливості будови виконавського апарату музиканта, методичні прийоми та підходи його розвитку визначають тривалість адаптації до музичного інструмента та формування технічних навичок (В. Гусак, 2011).

Оптимальним навчальним матеріалом для засвоєння та розвитку технічних умінь і навичок гри на фортепіано є інструктивно-технічний репертуар (вправи, гами, етюди).

Вправа – психомоторний та тренувальний навчальний матеріал, який забезпечує у сконцентрованому та раціональному вигляді засвоєння нових рухливо-технічних комбінацій, основних елементів фактури, технічних формул і окремих виконавських труднощів. Вправи дають можливість осягнути певну технічну задачу в комфортному темпі і за короткий термін часу, розвинути та удосконалити рухливість, гнучкість, пластичність, витривалість піаністичного апарату.

Затвердження уваги на конкретному виконавському завданні забезпечує поступальний розвиток та корекцію виконавських рухів. Технічні навички, сформовані шляхом цілеспрямованого систематичного вправляння мають більшу стійкість та стабільність. Вправи на різні види техніки допомагають не лише розвинути виконавські навички, а й сприяють оволодінню оптимальними методами роботи над музичним репертуаром в цілому, складними у виконавському відношенні місцями. Універсальними видами вправ є гами, арпеджіо, акорди. Щодо вибору вправ, то корисними є наступні поради: вправа має бути пов'язана з поточною роботою піаніста; вправа має бути легшою від проблеми, яку ви хочете подолати; вправа має бути побудована на простих елементах піаністичної техніки; вправа має бути коротка; вправа будується за принципом ,.від простого до складного», а не навпаки; вправа має виконуватись максимально технічно досконало; необхідно вправляти, слідкуючи за красою звука, за доцільністю та виконавською свободою рухів рук (Г. Ониськів, 2009).

Розвитку піаністичної техніки, на думку багатьох піаністів, сприяє гра гам. На гамах та інших компонентах гамового комплексу виховується технічна майстерність піаніста: швидкість, рівність, точність, витривалість тощо. Сучасний підхід до технічного розвитку базується на дотриманні вимоги забезпечення максимального комфорту та легкості в його опануванні. Щоб робота над вправами та гамами не перетворювалась на монотонне вправляння, слід їх видозмінювати, створювати нові варіанти і власні вправи на матеріалі проблемних місць з іншого музичного матеріалу, можна відразу транспонувати вправу та на її основі імпровізувати: транспонування невеликої технічної формули у різних тональностях – відмінний матеріал для розвитку техніки та мислення, унікальний засіб переведення виконавської навички в уміння. Таким чином, технічні вправи є підготовчим інструктивним матеріалом, який допомагає зосередити увагу на постановці рук, знайти правильний рух, точний прийом, акцентуючи увагу на вирішенні вузького, конкретного піаністичного завдання; сприяє досконалому вивченню елементів фортепіанної фактури у спокійному, комфортному темпі; тренує технічну витримку та впевненість виконання; «розігріває» руки, приводить їх у стан готовності; розвиває творчі здібності. Перший результат роботи проявиться тоді, коли музикант вільно, в належному темпі та гарним звуком виконає вправу, і на цій основі зможе перейти до більш складного репертуару.

В процесі розвитку техніки велике місце належить етюдам (фр. – навчання) – вправи для розвитку виконавської техніки, інструктивні п'єси, які призначені для удосконалення технічних навичок гри. Етюд відноситься до моторного жанру, характерними ознаками якого є активність та швидкість руху, а мелодичний рух передається через ритм та темп. Близькими до етюдів є токати, скерцо, гуморески, бурлески, «вічний рух». Змістовними ознаками цих жанрів є поєднання характерних засобів музичної виразності з відповідними прийомами їх виконавського відображення. Етюди бувають інструктивними та художніми. На відміну від інструктивного етюду, у художньому важливим є підпорядкування технічних прийомів художньому змісту твору. Для них притаманна яскрава образність, виразна мелодія, гнучке фразування. У творах віртуозного характеру важливу роль відіграє акомпанемент, який слугує не лише гармонічною та ритмічною підтримкою мелодії, а й стимулом, рушійною силою руху (Ю. Тарчинська, 2009).

Отже, до технічних навичок учнів класу фортепіано відносять: швидкість та точність рухів пальців, їх рухливість та спритність; вільна від затискування від кисті до передпліччя рука, просторова точність пальцевого апарату, економічність рухів, звукова та ритмічна рівність, м'який, співочий та глибокий звук, багатство штрихів та нюансів, що відповідають художнім задумам композитора.

Послідовний розвиток технічної майстерності забезпечується наступними методами:

гімнастичні вправи, які активують і зміцнюють м'язи, допомагають закріпити поставу; виконання гам, етюдів; робота над дрібною технікою; вправи на основі творів. Основними принципами роботи над удосконаленням технічної майстерності є точність завдань, систематичність перевірки, взаємодія музичного і технічного розвитку (технічний розвиток на основі музично-звукових завдань), взаємодія музичного та розумового розвитку, чітка постановка цілі, розвиток витривалості через гру у темпі, «довго і точно».

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, ми дійшли висновку про те, що художня техніка піаніста – це складна інтегративна система, що складається з цілого комплексу елементів, які формуються лише у тісній взаємодії один з одним. Звичайно, видів та типів виконавської техніки є багато і їх розвиток та удосконалення потребує постійної уваги та кропіткої та наполегливої роботи, а оптимальні умови для навчання в класі фортепіано складаються тоді, коли оволодіння цим інструментом стає для виконавця суб'єктивно необхідним і значущим, коли розвиток технічних навичок учнів-піаністів здійснюється у єдності із завданнями художньо-пізнавального та художньо-творчого характеру. Перспективи подальших досліджень плануємо спрямувати на поглиблення та розширення аналізу теоретико-методологічних засад розвитку технічної майстерності в процесі фортепіанної підготовки.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вовк М. В. Основи української музично-інструментальної педагогіки : навчальний посібник. Івано-Франківськ : Видавництво «Плай» Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2009. 170 с.
2. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів : Логос, 2001. 244 с.
3. Гусак В. А. Методика розвитку рухової пам'яті у процесі інструментальної підготовки майбутнього вчителя музики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання». Київ, 2011. 22 с.
4. Денисов Е. Діагностика умінь композиторської техніки : навчально-методичний посібник. Львів : Логос, 1998. 29 с.
5. Назаренко І.М. Шляхи формування виконавської майстерності майбутнього вчителя-музиканта. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького*. Серія «Педагогіка». 2011. №6. С. 132–138.
6. Ониськів Г. Г. Формування взірців рухових дій як засіб стабілізації виконавських навичок музикантів-інструменталістів. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова*. Серія 14. 2009. Вип. 7 (12). С. 92–96.
7. Тарчинська Ю. Г. Методичні підходи до формування техніки гри у шопенівському стилі піанізму : навчальний посібник. Рівне, 2012. С. 305–308.
8. Теорія і методика мистецької освіти. З*бірник наукових праць*. 2015. Київ : Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Вип. 19 (24). С. 139–143.
9. Шапаренко, П. П. Анатомія людини [Текст] : підручник. Київ : Здоров'я. Анатомія людини, 2005. 372 с.
10. Штепанова-Курцова І. Фортепіанна техніка. Методика и практика. Київ : Музична Україна, 1981. 160 с.

REFERENCES:

1. Vovk M. V. (2009). Osnovy ukrainskoi muzychno-instrumentalnoi pedahohiky [Basics of Ukrainian musical and instrumental pedagogy] : navchalnyi posibnyk. Ivano-Frankivsk : Vydavnytstvo «Plai» Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka, 170 s. [in Ukrainian].
2. Vorobkevych T. P. (2001). Metodyka vykladannia hry na fortepiano [Methodology of teaching piano]: Lviv : Lohos, 244 s. [in Ukrainian].
3. Husak V. A. (2011). Metodyka rozvytku rukhovoi pamiati u protsesi instrumentalnoi pidhotovky maibutnoho vchytelia muzyky [Methodology for the development of motor memory in the process of instrumental training of a future music teache] : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. ped. nauk : spets. 13.00.02 «Teoriia ta metodyka muzychnoho navchannia». Kyiv, 22 s. [in Ukrainian].
4. Denysov E. (1998). Diahnostyka umin kompozytorskoi tekhniky [Diagnosis of Composer Technique Skills] : navchalno-metodychnyi posibnyk. Lviv : Lohos, 29 s. [in Ukrainian].
5. Nazarenko I.M. (2011). Shliakhy formuvannia vykonavskoi maisternosti maibutnoho vchytelia-muzykanta [Ways of Developing Performance Mastery for Future Music Teacher-Musicians]. Skills Naukovyi visnyk Melitopolskoho

derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Bohdana Khmelnytskoho. Seriia «Pedahohika», №6, 132–138 [in Ukrainian].

6. Onyskiv H. H. (2009). Formuvannia vzirtsiv rukhovykh dii yak zasib stabilizatsii vykonavskykh navychok muzykantiv-instrumentalistiv [Formation of Models of Motor Actions as a Means of Stabilizing Performance Skills in Instrumental Musicians]. Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. Drahomanova. Seriia 14, Vyp.7 (12), 92–96 [in Ukrainian].

7. Tarchynska Yu. H. (2012). Metodychni pidkhody do formuvannia tekhniky hry u shopenivskomu styli pianizmu [Methodological Approaches to Developing Playing Technique in the Chopin-style Piano Pianism] : navchalnyi posibnyk. Rivne, 305–308 [in Ukrainian].

8. Teoriia i metodyka mystetskoi osvity (2015) [Theory and Methodology of Arts Education] Zbirnyk naukovykh prats, Kyiv : Natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni M. P.Drahomanova, Vyp. 19 (24), 139–143 [in Ukrainian].

9. Shaparenko, P. P. (2005). Anatomiia liudyny [Tekst] [Human Anatomy [Text]: pidruchnyk. Kyiv : Zdorovia. Anatomiia liudyny, 372 s. [in Ukrainian].

10. Shtepanova-Kurtsova I. (1981). Fortepianna tekhnika. Metodyka y praktyka [Piano technique. Methodology and practice] Kyiv : Muzychna Ukraina, 160 [in Ukrainian].

УДК 78.071.1(477):78.087.1
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-18

Чжан ЦЗЕЛЯН
аспірант творчої аспірантури кафедри камерного співу, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001
***ORCID:** 0000-0002-8080-074X*

Бібліографічний опис статті: Цзелян, Чжан. (2023). «Dihcterliebe» op. 48 Р. Шумана на вірші Г. Гейне у концертному та вокально-педагогічному репертуарі. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 128–136, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-18

«DIHCTERLIEBE» OP. 48 Р. ШУМАНА НА ВІРШІ Г. ГЕЙНЕ У КОНЦЕРТНОМУ ТА ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ

Заявлена наукова проблема пов'язана з актуалізацією шедеврів камерно-вокальної музики минулого через проекцію сучасного виконавства. В епоху бурхливого науково-технічного розвитку хочеться закцентувати увагу на одвічних людських цінностях, як от: музика, образотворче мистецтво, література та ін. Зрозуміло, що дане твердження викликає дискусію, спираючись на новації, які проникають у всі галузі, проте залишаються зразки мистецтва, котрі і сьогодні гріють душу, спонукають до роздумів, переоцінку поглядів та художніх смаків. До таких зразків по праву належить вокальний цикл «Dihcterliebe» op. 48, Роберта Шумана на вірші Генріха Гейне, який є предметом наукових та творчих розвідок теоретиків і практиків. Окремі пісні з даного вокального циклу неодмінно присутні у вокально-педагогічному та концертному репертуарі співаків. Виконуючи цю музику на різних фазах професійного зростання, співак зможе розкрити свій творчий потенціал, удосконалити вокальну майстерність та артистичність; з іншого боку – зрозуміти глибинність емоційного стану закоханої особи, сенс життя та внутрішнього світу молодої людини.

***Мета** даної наукової статті полягає у розгорнутій характеристиці та розкритті головної функції циклу «Dihcterliebe» op. 48, Р. Шумана на вірші Г. Гейне у концертному та вокально-педагогічному репертуарі співака та аналізі вибраних номерів циклу.*

***Методологія** дослідження продиктована характером досліджуваної проблеми і орієнтована на сукупність методів із царини семіотики, герменевтики, структурного аналізу. Поряд із цим використано традиційні методи, – історичний, теоретичний, текстологічний, описово-аналітичний, порівняльний, музикознавчий, які уможливили виявлення впливу даного циклу на формування професійних навичок і репертуарної політики співака.*

***Наукова новизна** полягає у виявленні композиційних, інтонаційно-гармонічних, фактурних особливостей пісень циклу, що дало можливість пересвідчитися в особливому вокальному письмі композитора, основними ознаками якого стали: дбайливе ставлення до поетичного тексту, психологізм, особлива роль фортепіанної фактури акомпанементу у створенні образу. Зазначимо, що «Dihcterliebe» op. 48 Р. Шумана на вірші Г. Гейне є в репертуарі автора статті як мовою оригіналу (німецькою), так і в перекладі на українську Д. Ревуцького (№№ 7 та 11) та власному – на літературну китайську(путунхуа), що здійснено вперше в історії музичного життя Піднебесної.*

***Висновки**. Концертний та вокально-педагогічний репертуар є рушійною силою до формування справжнього фахівця галузі культури та мистецтва, водночас він відіграє неоціненну роль для сучасного слухача. Зокрема, беручи у свій репертуар вокальний цикл «Dihcterliebe» op. 48 Р. Шумана на вірші Г. Гейне, музика якого звучить перш за все як спосіб духовного піднесення і просвітлення, вокаліст зможе передати образ закоханої людини на психологічному рівні, пробуджуючи слухача до переживань та співпереживань. Головним є те, що на кожній фазі свого фахового розвитку співак, спираючись на власний досвід, буде передавати головний образ твору – кохання – різноманітно та багатогранно.*

***Ключові слова:** співак, вокальний цикл, «Dihcterliebe», Р. Шуман, концертний та вокально-педагогічний репертуар.*

Zhang ZELIANG
Graduate Student of the Creative Postgraduate Course of the Department of Chamber Singing, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 1-3/11 Horodetskyi Architect street, Kyiv, Ukraine, 01001
***ORCID:** 0000-0002-8080-074X*

To cite this article: Zeliang, Zhang. (2023). "Dihcterliebe" op. 48 R. Shumana na virshi H. Heine u kontsertnomu ta vokalno-pedahohichnomu repertuari ["Dihcterliebe" op. 48 by R. Schumann on poems

by G. Heine in the concert and vocal-pedagogical repertoire]. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 128–136, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-18

"DIHCTERLIEBE" OP. 48 BY R. SCHUMANN ON POEMS BY G. HEINE IN THE CONCERT AND VOCAL-PEDAGOGICAL REPERTOIRE

The stated scientific problem is related to the actualization of masterpieces of chamber and vocal music of the past through the projection of modern performance. In the era of rapid scientific and technical development, it is desirable to focus attention on eternal human values, such as: music, visual arts, literature, etc. It is clear that this statement causes a debate, based on innovations that permeate all fields, but there are still examples of art that still warm the soul today, prompting reflection, re-evaluation of views and artistic tastes. The vocal cycle "Dihcterliebe" op. 48, by Robert Schumann on a poem by Heinrich Heine, which is the subject of scientific and creative explorations by theorists and practitioners. Individual songs from this vocal cycle are definitely present in the vocal-pedagogical and concert repertoire of singers. Performing this music at different phases of professional growth, the singer will be able to reveal his creative potential, improve his vocal skill and artistry; on the other hand, to understand the depth of the emotional state of a person in love, the meaning of life and the inner world of a young person.

***The purpose** of this scientific article is the detailed description and disclosure of the main function of the cycle "Dihcterliebe" op. 48, R. Schuman on the poem by G. Heine in the concert and vocal-pedagogical repertoire of the singer and analysis of selected numbers of the cycle.*

***The research methodology** is dictated by the nature of the investigated problem and is focused on a set of methods from the field of semiotics, hermeneutics, and structural analysis. Along with this, traditional methods were used – historical, theoretical, textological, descriptive-analytical, comparative, musicological, which made it possible to identify the influence of this cycle on the formation of professional skills and repertoire policy of the singer.*

***The scientific novelty** consists in revealing the compositional, intonation-harmonic, textural features of the songs of the cycle, which made it possible to verify the special vocal writing of the composer, the main features of which were: a careful attitude to the poetic text, psychologism, the special role of the piano texture of the accompaniment in creating an image. Note that "Dihcterliebe" op. 48 of R. Schuman on the poem by H. Heine is in the repertoire of the author of the article both in the original language (German) and in the translation into Ukrainian by D. Revutskyi (Nos. 7 and 11) and his own – into literary Chinese (Putonghua), which was carried out for the first time in the history of the musical life of the Celestial Empire.*

***Conclusions**. The concert and vocal-pedagogical repertoire is a driving force for the formation of a true specialist in the field of culture and art, at the same time it plays an invaluable role for the modern listener. In particular, taking into his repertoire the vocal cycle "Dihcterliebe" op. 48 by R. Schuman on the poem by H. Heine, whose music sounds primarily as a way of spiritual elevation and enlightenment, the vocalist will be able to convey the image of a person in love on a psychological level, awakening the listener to feelings and empathy. The main thing is that at each phase of his professional development, the singer, relying on his own experience, will convey the main image of the work – love – in a diverse and multifaceted way.*

***Key words:** singer, vocal cycle, «Dihcterliebe», R. Schumann, concert and vocal-pedagogical repertoire.*

Актуальність проблеми. Велике значення для співака має наповнення його репертуару художніми зразками творів різних епох. Формування особистісного архіву вокальних номерів триває упродовж усієї творчої діяльності кожного вокаліста, починаючи ще з фахової підготовки на бакалаврському та магістерському рівнях здобуття вищої освіти. За цей час формується його естетичний смак, відточується виконавська майстерність та пропонується власна інтерпретація музичних творів. Із часом вся репертуарна палітра розмежовується на суто концертну (виконавську) та вокально-педагогічну (підготовчу), втім, деякі зразки не можна поставити на той чи інший щабель. Функція таких творів полягає, з одного боку – в ознайомленні співака з тою чи іншою епохою, різнобарв'ям стилів, розумінні жанрів, розвитку вокальних здібностей тощо, а з іншого – в пропагуванні високохудожніх зразків мистецтва сучасному слухачеві, вихованні культури музичного сприйняття в суспільстві. Тому співакові актуально брати у свій концертний та вокально-педагогічний репертуар *Lied* (пісні) Р. Шумана, зокрема, з його вокального циклу «*Dihcterliebe*» ор. 48 на вірші Г. Гейне.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема підбору сценічного репертуару вокаліста була і є предметом досліджень багатьох науковців та практиків. Вона носить мінливий характер, оскільки бібліографія нотних зразків змінюється із плином часу і підпорядковується освітнім, політичним та економічним змінам, що відбуваються у світі. Так, на фазі підготовки академічного співака, педагогічний репертуар підбирається за принципами: художньої цінності, естетичної значущості музичних творів, доступності для виконання, тематичного,

стилевого та жанрового різноманіття, диференціації (Антонюк, 2017); (Бабенко, 2019); (Стахевич, 2013). Важливою є спрямованість на підвищення мотивації у майбутніх співаків через призму вибору репертуару, заснованому, перш за все, на реальній ситуації в опануванні вокалістом конкретнім освітнім компонентом, де превалюють наукова основа, систематичність та методична доцільність (Тарасюк, 2022).

Ще ряд авторів досліджують даний феномен, зосереджуючи свою увагу на значенні педагогічного репертуару для формування у майбутніх вокалістів національної самосвідомості (Петрикова, 2016); модернізації навчального процесу в структурі підготовки співака шляхом інтенсифікованого підходу до добору вокально-педагогічного репертуару в контексті створення «наскрізних комплексних» індивідуальних програм студентів (Макарова, Яковенко, 2017).

На фазі концертно-виконавської діяльності, формування репертуарної політики співаків підпорядковане багатьом чинникам: суспільним (запити, цільова аудиторія), професійно-колективним (роль власного виступу у спільному концерті), національним (жанрова основа, тематизм), особистісним (підвищення власної вокальної майстерності) тощо. У цьому сенсі співаки-практики підкреслюють важливість опанування різних музичних стилів і жанрів творів для свого творчого зростання: арії, романси, пісні та ін.

Також знаходимо доробки, в яких науковий пошук спрямовано в царину камерно-вокальної музики різних авторів. Цікавим є загальний підхід до феномену камерного співу від естетичних настанов – до музично-мовних властивостей (Полканов, 2021). Перспективними є дослідження проблем інтерпретації поетичного першоджерела в камерно-вокальному жанрі на композиторському та виконавському рівнях (Хуторська, 2009). Завжди на часі – вияв чинників та закономірностей жанрово-стильової спеціалізації камерно-вокальної творчості М.В. Лисенка (Бучок, Каралюс, Ярко (2022). Ці автори підкреслюють на важливості солоспіву у творчому доробку багатьох композиторів, зокрема і М. Лисенка, який може диференціюватися у контексті камерно-вокальної музики на: пісню в народному дусі, пісні-романси, романси, монодраматичному солоспіві / монолозі.

Вивченню вокальної музики у творчому доробку Р. Шумана присвячено дослідження Г. Ганзбурга, котрий зосереджується на жанровій еволюції художніх зразків композитора на прикладах творів, що є перехідними між вокальним циклом і кантатою; на театралізації камерних жанрів та ін. (Ганзбург, 2010). Ще ряд науковців аналізують конкретні номери з вокальних циклів Р. Шумана – «*Ich grolle nicht*» циклу (Шьонгальс, 2013); «*Zwei Venetianische Lieder*» (Лянь Юаньмей, 2019) та ін.

Мета даної наукової статті полягає у розгорнутій характеристиці та розкритті головної функції циклу *«Dihcterliebe» op. 48* Р. Шумана на вірші Г. Гейне у концертному та вокально-педагогічному репертуарі співака та аналізі номерів циклу.

Наукова новизна полягає у виявленні композиційних, інтонаційно-гармонічних, фактурних особливостей пісень циклу, що дало можливість пересвідчитися в особливому вокальному письмі композитора, основними ознаками якого стали: дбайливе ставлення до поетичного тексту, психологізм, особлива роль фортепіанної фактури акомпанементу у створенні образу. Зазначимо, що *«Dihcterliebe» op. 48* Р. Шумана на вірші Г. Гейне є в репертуарі автора статті як мовою оригіналу (німецькою), так і в перекладі на українську Д. Ревуцького (№№ 7 та 11) та власному – на літературну китайську (путунхуа), що здійснено вперше в історії музичного життя Піднебесної.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вокальний цикл *«Dihcterliebe» op. 48* (1840 р.) Р. Шумана – найуживаніший у практичній роботі вокалістів на різних фазах професійного становлення. Композитор для цього циклу звернувся до віршів Г. Гейне, тонко підійшовши до омузичнення поетичного слова, й воно набуло зовсім нового змісту і внутрішнього підтексту. Р. Шуману були настільки близькими вірші Г. Гейне, в яких той освідчувався у коханні своїй кузині, що написана на них музика органічно поєднується з поезією і доповнює внутрішній стан героя, його емоції та переживання (Ганзбург, 2010). Тому зовнішній сюжет стає точкою опори для передачі внутрішньої фабули всього циклу (трансформація та моделювання психологічного стану героя), а німецькомовний текст звучить ніжно й проникливо. Формотворення даного зразка містить

декілька самостійних за формою частин (номерів), тому його варто брати у свій репертуар кожному вокалісту. Перш за все тому, що між його частинами допускаються паузи, глибокі цезури, перерви. Втім, є приклади виконання, де частини йдуть одна за одною без перерви, або між ними присутній перехід-зв'язка. Головний принцип, якого варто дотримуватися у виконанні даного циклу – це принцип контрастності (перш за все – характеру музики, що виражається у контрасті темпів та тематичного матеріалу, способу розвитку, форми).

«Dichterliebe». Liederzyklus aus dem «Buch der Lieder» von H. Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 48 (1840) містить 16 пісень, вірші до яких композитор відібрав із поетичного циклу, що налічував 65 позицій. Основний зміст пісень обумовлено темою кохання та природи, які тісно переплітаються одна з одною. Драматизм циклу посилюється ладо-тональним планом творів (перехід з мінору в мажор), що дає змогу чітко усвідомити образно-емоційну сферу творів.

Відкриває цикл ***№1 «Im wunderschönen Monat Mai»***, тональність *fis moll.* За обсягом дана пісня – досить невелика. Охарактеризувати цей номер можна як романтичний, мрійливий, з глибокими душевними пориваннями поета. Даний образ відображено за допомогою фактурних та ладо-тональних (нестійких) прийомів. Особливістю початку цього номеру є наявність фортепіанної інтерлюдії, яка починається з домінанти, а характерна риса (відсутність тоніки) свідчить про зародження почуття любові, – світлої, витонченої та ніжної. Закінчується твір домінантою, яка природно призводить до початку наступного номера циклу. Виконуючи цю пісню в дуеті з концертмейстером, вокаліст орієнтується на супровід, тому останній звук доречно залишити на педалі, й, поки його гучність природно згасатиме, співак зможе спокійно взяти дихання та налаштуватися на виконання другого номеру. Виконання вимагає від соліста володіння технікою співу на легкому диханні (*cantare con poco fiato*) і витонченого нюансування.

№2 «Aus meinen Tränen spriessen», тональність *A-dur*. Це – найкоротший номер, найбільш світлий та лаконічний. Втім, це – й перше занурення соліста у внутрішній світ образу героя. У вокальній партії простежуються плавна наспівність та речитативність, що ніби відображає діалог героя зі своїм внутрішнім голосом. Жодного разу мелодія цієї пісні не закінчується стійкою тонікою, що відображаєсумніви та переживання героя. Вокальне виконання цього номеру вимагає володіння світлим тембром, без форсування звуку.

№3 «Die Rose, die Lilie», тональність *D-dur.* Вокальну партію даного номеру викладено суцільним звуковим потоком, – піднесено та радісно, немов відображаючи мить любовного зізнання. Водночас, цнотливість і витонченість, які звучали у перших двох номерах, відображаються тут простими акордами, багаторазовими повторами простої мелодії, остинатним танцювальним ритмом, постійним рухом по колу, а в фортепіанному супроводі не використовуються низькі баси. Основне навантаження тут належить вокальній партії, що вимагає від виконавця технічної майстерності та відповідності законам жанру, що наближає твір до наївних рефлексій фольклорних джерел.

№4 «Wenn Ich in deine Augen seh'», тональність *G-dur, a-moll*. Саме в цей період починає розвиватися головна тема циклу – нерозділене кохання. Почуття – ще палкі, втім, свідомість ображена гіркою правдою зради. Звучить хоральний виклад елегійної мелодії, – проста чиста діатоніка, строгість акордового супроводу, декламаційність, що втілює образ серйозних намірів героя. Гострі затримання до тоніки ніби піддають постійному сумніву правдивість почуттів коханої, втім, наявність фортепіанної постлюдії дещо заспокоює героя. Вокальна партія вимагає від виконавця глибокого проникнення в художній текст і відтворення образного змісту тембровими засобами мелодекламування.

№5 «Ich will meine Seele tauchen», тональність *h-moll*. Тонкі нюанси даного ліричного номеру роблять його дуже ніжним, схвильованим та глибоким. Композитор майстерно вибудовує просту мелодію, яку обрамляє в контрапункт басу та мелодійну горішню партію супроводу, яка виконує роль «пісні квітки», що вторить вокальній партії соліста, котрий має виступити з піаністом у рівноправному дуеті двох музикантів. Закінчується номер фортепіанною постлюдією. Доречно зазначити, що саме в цьому місці відбувається кульмінація номеру, обумовлена постійним наростанням агогічних змін.

№6 «Im Rhein, im heiligen Strome», тональність *e-moll*. Представлений номер характеризується наявним органним викладом, молитовністю. Це відчувається у стриманому характері, строгості та трагізмі фортепіанного супроводу. Тут чітко простежується старовинна німецька манера музичного викладу, де домінує врівноваженість поруч із внутрішньою пристрастю. Вокальна партія – водночас велично проста і дуже смутна – супроводжується своєрідним фортепіанним супроводом, у якому звучить пунктирний ритм, повільний рух пасакального баса. Пропонований автором темп виконання відображає непохитність і стійкість духу героя, котрий схиляється перед образом Богородиці, якого побачив у своїй коханій.

№7 «Ich grolle nicht», тональність *a-moll – H-dur – C-dur*. Це – найбуремніший номер усього циклу, де герой не погоджується зі зрадою своєї коханої. Уся образа, відчай, біль та неприйняття зради виходять назовні і пронизують наступні номери циклу. Герой намагається придушити свій гнів величезним вольовим зусиллям. Це простежується у музичному тексті через остинатний ритм фортепіанного супроводу, рух акордів восьмими тривалостями та помірними ходами басів. Цей номер посилено гармонічним насиченням фактури акомпанементу, що передає трагізм. Дану пісню можна назвати серединою циклу, й вона представляє героя з різних сторін. У першій частині він – іще повний сподівань і віри, а в другій – сповнений протиріч. Виконання вимагає від співака розвиненого динамічного діапазону й образного мислення.

№8 «Und wüssten's die Blumen» тональність *a-moll*. Даний номер звучить ніжніше, ліричніше, немов герой знову згадує ті перші почуття, які викликали в нього хвилювання та дали надію. На деякий час він забуває про свою образу, занурюється у майбутні мрії, втім, останні фрази пісні повертають його до реальності, про що свідчить неочікувана зміна музичної фактури викладу, а фортепіанна постлюдія тільки підкреслює реальність емоцій героя. Саме в цьому та наступних номерах циклу фортепіанні вступи та закінчення нестимуть важливу функцію для відображення художнього образу героя.

№9 «Das ist ein Flöten und Geigen» тональність *d-moll*. У цьому номері відображається весілля коханої. Ніби святковий настрій, радість та щастя, але з іншої сторони – величезна напруга та тягар. Основну музично-драматургійну функцію бере на себе фортепіано, яке виконує вальс, тоді як вокальна партія стає самостійною, – ніби підпорядковується святковому кружлянню (втім, у ній відчутно звучать інтонації суму). Інструментальний характер вокальної мелодії даного номеру нагадує звучання скрипки, що вимагає від співака майстерності.

№10 «Hör' ich das Liedchen klingen», тональність *g-moll.* Даний номер ніби продовжує попередній настрій, оскільки тут з'являється партія скрипки, лише в повільному темпі. Характер мелодії акомпанементу – надзвичайно прозорий і чуттєвий: неначе сльози, що скапують по обличчю. Журливі інтонації вокальної партії виражені звуковеденням *legato*. У цьому епізоді герой знову занурюється у спогади про світле кохання, надію, проте сум та біль не полишають його стан, що важливо передати витонченим нюансуванням.

№11 «Ein Jüngling liebt ein Mädchen», тональність *Es-dur*. Даний номер характеризується простою мелодією та відчайдушним акомпанементом (скромний гармонічний план, дещо незграбний ритм, акценти на слабких долях). Герой ніби з іронією дивиться на обранця своєї коханої, переживаючи внутрішнє неприйняття ситуації та біль від живого кохання. Втім, у нього жевріє надія. Солістові важливо спробувати тембровими засобами зімітувати образ суперника.

№12 «Am leuchtenden Sommermorgen», тональність *B-dur*. У цьому номері відчутно свіжий подих першої пісні циклу, коли кохання тільки зароджувалося і не несло загрози. Образ природи тут домінує, символізуючи вічність та красу. Вокальна партія та акомпанемент гармонійно доповнюють одне одного, звучать елегійно та світло. В кінці номера звучить постлюдія, яка далі зустрінеться в останній пісні циклу, лише у іншій тональності.

№13 «Ich hab' im Traum geweinet», тональність *es-moll*. Кульмінація всього циклу звучить саме в цьому номері, він – найбільш контрастний, трагічний. Особливо гостро цей трагізм сприймається на контрасті з постлюдією попереднього номера. Вся партія викладена речитативом на фоні відривчастих акордів фортепіано у низькому регістрі. Такий контраст відобра-

жає образ самітності та розірваності всього, що було у минулому й дещо схожий на образ смерті. Герой ніби усвідомлює реалії ситуації. Виконання вимагає від співака володіння темним тембром голосу, зберігаючи високу позицію звуку.

№14 «Allnächtlich im Traume» тональність *fis moll*. Мрійлива пісня, що передає образ занурення в сон; світло-елегійна музика, – пошук образу коханої. Наспівна мелодія з інтонаціями запитання «Чому?», за характером виповнена незрозумілістю ситуації з одночасним емоційним сплеском почуття кохання. Характер твору передбачає вміння співака філірувати звук і витончено нюансувати.

№15 «Aus alten Märchen winkt es», тональність *D-dur*. Скерцозно-фантастичний характер і скачковий виклад мелодії з досить одноманітним, пунктирним ритмом. Пошук героєм затишку у фантастичній, омріяній ним країні передано вокальними засобами пісні-танцю маршевого характеру, що потребує від співака інструментальної точності виконання.

№16 «Die alten bösen Lieder» тональність *cis-moll*. У фінальному номері герой ніби намагається повернутися до нормального життя, іронічно проспівуючи тексти-побажання викинути на дно моря все погане. Увесь свій гнів, розчарування та відчай герой хоче залишити у минулому і знову відчути ніжне почуття любові. Музика останнього номеру – дещо грубувата, з елементами маршовості. Починається пісня зі вступу, в якому звучать октавні подвоєння у пунктирному ритмі. Неочікувано всередині твору з'ясовується, що за сюжетом хоронять кохання героя, і характер музики змінюється. Звучить *Adagio*, в якому відчувається відвертість зворушливої мелодії першого номеру, що набуває тут характеру скорботи. Потім відбувається ще один поворот у зовсімінший бік, – до образу втішливої природи, романтичної мрії: тобто, пост-слово.

Драматизм циклу Р. Шумана «*Dichterliebe*» ор. 48 на вірші Г. Гейне відрізняється своєю контрасністю, цілеспрямованістю, наскрізним розвитком та забезпечує цілісність побудови контрастного розмаїття його номерів. Композитор майстерно створює семантичні та композиційні «арки» між ними, які виникають на різних рівнях – змістовному та технологічному (від жанрових до тематичних, фактурних, ладо-тональних, темпових, ритмічних тощо). Р. Шуман, за допомогою тонкої вокальної мелодії номерів даного циклу, вміло передає мінливість емоцій закоханої людини, а партія фортепіано доповнює недоказані слова героя, що робить його рівноправним партнером музичного діалогу. Водночас цикл побудований у такий спосіб, що кожен його номер може виконуватися самостійно, а подекуди містить цикл у циклі.

Узагальнюючи сказане, важливо зазначити, що Р. Шуман часто використовує зміну ролей голосу та фортепіано. Іноді він призначає декламацію вокальній лінії, – тобто, пісні, написаній на кількох нотах або навіть лише на одній *(«Nun bast du mir»* у *«Frauenliebe und leben»),* що є різновидом дуже виразного речитативу, який іноді підтримується фортепіанним звуком. З іншого боку, до партії фортепіано у вокальних творах Р. Шумана часто ставляться так, ніби це спів і акомпанемент разом, і саме піаніст має прозвучати «вокально», як і в усіх його сольних фортепіанних п'єсах, де піанізмпронизаний величними жестами, що чергуються з величними та дуже ніжними *cantabile.*

Виконавець пісень Р. Шумана (*Lieder*) має відрізнятися від оперного співака іншим ментальним підходом та способом використання вокальної динаміки, і він знайде їх саме у величезній області просодії, застосованої до мелодії, перш за все через спосіб, який вибере для передачі слова, а потім у розумному використанні динаміки, – справжньої звукової енергії, яка перетинає кожну музичну фразу, здатна виробляти всі види тональних акцентів і рівнів гучності, і яка, якщо її правильно дозувати, призведе до довгоочікуваного cantabile. Адже від камерного співака передусім просять витонченого нюансування, фразування та виразності співаного слова. Звідси випливає потреба зробити чужу мову, якою говорить співак, своєю, як щодо артикуляції тексту співаного слова, так і щодо експресивного розвитку речення та його внутрішнього значення. Кожна голосна фонема буде вимовлена правильно, і на них співак будує співаність фрази. Лише деякі приголосні можуть бути специфічно налаштовані, тому розтягуються з часом;у переважній більшості випадків, якщо йдеться про репертуар німецькою мовою, – співак використовуватиме їх як прості зв'язки між фонемами. Звідси випливає,

що не обов'язково знати мову, якою співаєш, настільки, щоб мати змогу нею розмовляти, але важливо ввійти в звуки мови, ніби відчути їхній смак.

Співаки, котрі вирішили поглибити свій репертуарінтерпретацією *Lied*, зазвичай, уже вирішили, принаймні суттєво, свої технічні проблеми та майже завжди є випускниками з різних співочих шкіл. Тому необхідно знайти спільний знаменник, від якого виграє кожен співак, і це – правильна артикуляція слова, що не шукає іншого тембру, окрім того, який запропонувала йому природа, що не піддається маскуванню голосу хибною ідеєю співати не своїм голосом, що таким чином краще відповідає свій власний вокальний регістр.

Інтерпретувати *Lied* Р. Шумана передусім означає зрозуміти, наскільки композитор був емоційно залучений у поетичний текст: ступінь і шляхи цієї залученості; скільки і чи він страждав, чи тремтів, чи радів, коли писав цей звук, щоб викликати це слово. Таким же чином і в тій же мірі ми будемо намагатися повторити страждання і радість через нашу участь у виконанні цих пісень і наші почуття. І ми ніколи не зможемо дійти до фінішу, якщо не зможемо зробити текст, який інтерпретуємо, справді нашим, якщо ми не зможемо «розповісти» його з переконанням. Тому так необхідно його зрозуміти і розкрити до найдрібніших деталей. Тому що, коли ми співаємо і граємо «*Tod*», наприклад, ми не можемо не знати, що ми говоримо про смерть, так само, як коли ми вимовляємо дієслово «*Lachen*», не може бути сміху в голосі та в звуку, який це почуття відтворює.Тож вам потрібен не просто гарний художній переклад, а той, в якому буде передано, як окремі німецькі слова щонайточніше відповідають конструкції німецького речення. Тільки так ми зможемо проникнути в душу тексту та душу поета, який надихав композитора.

«Dichterliebe» – досить унікальний твір, адже він уміщує енциклопедичну низку пісенних форм: куплетну, строфічну, двочастинну безрепризну, тричастинну з динамічною репризою, куплетну з ознаками варіативності, рондо тощо. Виконуючи даний цикл, вокаліст у тандемі з концертмейстером має захопити слухача тонкими і вишуканими контрастами почуттів. Дует співака і концертмейстера, котрі як одне ціле передають образ героя, мають неначеповести слухачів за собою далі, – в наступні події пісенного сюжету.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, використання циклу Р. Шумана «Dichterliebe» ор. 48 на вірші Г. Гейне у концертному та вокально-педагогічному репертуарі співака буде носити декілька важливих функцій: розвивальну, педагогічну, просвітницьку. На кожному етапі становлення виконавця презентація даного твору буде звучати по-різному, відображаючи власний життєвий досвід і водночас – прагнучи задовольнити потреби цільової аудиторії. На жаль, сьогодення нечасто потребує класичної музики романтичного стилю, в основному, її слухають окремі меломани й фахівці. Це спонукає вокалістів дещо підлаштовувати свою репертуарну політику під потреби аудиторії, але головна місія співака має полягати у просвітництві, популяризації високого мистецтва, здатного зцілювати душі. Тому, виконуючи цикл Р. Шумана «Dichterliebe», кожен співак на своєму рівні намагається передати універсальну форму закодованих емоцій закоханої людини, що дозволить слухачеві замислитися над одвічними філософськими питаннями часу: існування, потреб, стосунків, цінностей, буття і небуття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник (з грифом МОН України) 3-тє вид. Київ : Видавець Бихун В. Ю., 2017. 218 с.

2. Бабенко В. Робоча програма навчальної дисципліни *«Методика викладання фахових дисциплін та педагогічний репертуар».* Дніпро : Дніпропетровська академія музики імені М. Глінки, 2019. 30 с.

3. Бучок Л., Каралюс М., Ярко М. Жанрово-стильова спеціалізаціясолоспівуутворчості М. В. Лисенка. *FineArtandCultureStudies*. Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2022. Вип. 1. С. 10–18.

4. Ганзбург Г. І. Театралізація камерних жанрів у вокальній музиці Р. Шумана. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред. упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків, 2010. Вип. 28. С. 145–158.

5. Лянь Юаньмей. «Zwei Venetianische Lieder» Р. Шумана в традиції австро-німецької романтичної пісні. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. К. В. Підпорінова. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. Вип. XVIII. С. 73–88.

6. Макарова Е. В., Яковенко В. Г. Вокальний навчальний репертуар в контексті модернізаційних підходів. *Наукові записки. Серія: педагогічні науки :* збірник наукових статей. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2017. Вип. 133. С. 154–158.

7. Петрикова О. П. Педагогічний репертуар у процесі формування національної самосвідомості майбутнього викладача вокалу. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (14–15 квітня 2016 року). Київ : Київський університет імені Б. Грінченка, 2016. С. 115–121.

8. Полканов А. А. Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 19 с.

9. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.

10. Тарасюк Л. М. Принципи вибору репертуару для студентів-вокалістів. *Sciences of Europe.* (Praha, Czech Republic), № 88. Vol. 2. 2022. P. 13–15.

11. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.

12. Шьонгальс У. Множинність сучасних інтерпретацій пісні «Ich grolle nicht» з циклу Р. Шумана «Любов поета». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.* 2013. Вип. 27. С. 21–25. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_27_5.

REFERENCES:

1. Antonyuk, V. G. (2017). Vokalna pedahohika (solnyi spiv) [Vocal pedagogy (solo singing)]: pidruchnyk (z hryfom MON Ukrainy). 3-tie vyd. Kyiv : Vydavets Bykhun V. Yu., 218 s. [in Ukraine].

2. Babenko, V. (2019). Robocha prohrama navchalnoi dystsypliny «Metodyka vykladannia fakhovykh dystsyplin ta pedahohichnyi repertuar» [Working program of the discipline «methods of teaching professional disciplines and pedagogical repertoire»]. Dnipro: Dnipropetrovska akademiia muzyky imeni M. Hlinky. 30 s. [in Ukraine].

3. Buchok, L., Karalius, M.,Yarko, M.(2022). Zhanrovo-stylova spetsializatsiiasolospivuutvorchosti M. V. Lysenka [Genre and style specialization of solo singing in the works of M. V. Lysenko]. FineArtandCultureStudies. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. Vyp. 1. S. 10–18. [in Ukraine].

4. Hanzburh, H. I. (2010). Teatralizatsiia kamernykh zhanriv u vokalnii muzytsi R. Shumana [Theatricalization of chamber genres in R. Schumann's Vocal Music.]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. pr. / Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho ; red. uporiad. L. V. Shapovalova. Kharkiv. Vyp. 28. S. 145–158. [in Ukraine].

5. Lian, Yuanmei. (2019). «Zwei Venetianische Lieder» R. Shumana v tradytsii avstro-nimetskoi romantychnoi pisni [«Zwei Venetianische Lieder» by R. Schumann in the tradition of Austro-German romantic song]. Aspekty istorychnoho muzykoznavstva: zb. nauk. st. Vyp. XVIII / Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho ; red.-uporiad. K. V. Pidporinova. Kharkiv : KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho. S. 73–88. [in Ukraine].

6. Makarova, E. V., Yakovenko, V. H. (2017). Vokalnyi navchalnyi repertuar v konteksti modernizatsiinykh pidkhodiv [Vocal training repertoire in the context of modernization approaches]. Naukovi zapysky. Seriia: pedahohichni nauky: zbirnyk naukovykh statei. Kyiv: Vyd-vo NPU imeni M. P. Drahomanova. Vyp. 133. S. 154–158. [in Ukraine].

7. Petrykova, O. P. (2016). Pedahohichnyi repertuar u protsesi formuvannia natsionalnoi samosvidomosti maibutnoho vykladacha vokalu [Pedagogical repertoire in the process of forming the national consciousness of the future vocal teacher]. Profesiina mystetska osvita i khudozhnia kultura: vyklyky XXI stolittia: materialy II Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (14–15 kvitnia 2016 roku). Kyiv; Kyivskyi universytet imeni B. Hrinchenka. S. 115–121. [in Ukraine].

8. Polkanov, A. A. (2021). Fenomen kamernoho spivu: vid estetychnykh nastanov do muzychno-movnykh vlastyvostei [The phenomenon of chamber singing: from aesthetic attitudes to musical and speech properties]: avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva: spets. 17.00.03. Muzychne mystetstvo / Odeska natsionalna muzychna akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi. Odesa, 2021. 19 s. [in Ukraine].

9. Stakhevych, O. H. (2013). Z istorii vokalno-vykonavskykh styliv ta vokalnoi pedahohiky [From the history of vocal and performing styles and vocal pedagogy]: posibnyk. Vinnytsia : Nova Knyha. 176 s. [in Ukraine].

10. Tarasiuk, L. M. (2022). Pryntsypy vyboru repertuaru dlia studentiv-vokalistiv [Principles of choosing a repertoire for vocal students]. Sciences of Europe. № 88. Vol. 2. P. 13–15. [in Czech Republic]

11. Khutorska, A. Y. (2009). Kompozytorska interpretatsiia poetychnoho tekstu yak khudozhnii pereklad (na prykladi kamerno-vokalnoi muzyky) [Composer's interpretation of a poetic text as a literary translation (on the example of chamber and vocal music)]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: spets. 17.00.03. Muzychne mystetstvo / Kharkivskyi derzhavnyi universytet mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv. 19 s. [in Ukraine].

12. Shonhals, U. (2013). Mnozhynnist suchasnykh interpretatsii pisni «Ich grolle nicht» z tsyklu R Shumana «Liubov poeta» [Multiple modern interpretations of the song «Ich grolle nicht» from R. Schumann's cycle «Dihcterliebe»]. Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka. Vyp. 27. S. 21–25. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_27_5.

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 726.04:27-523.4(477.84)]"20"
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-19

Наталія ДАЦЮК
аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва, Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018; асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, вулиця Максима Кривоноса, 2, м. Тернопіль, Україна, 46000
***ORCID**: 0000-0003-2548-3638*

Бібліографічний опис статті: Дацюк, Н. (2023). Сучасне сакральне мистецтво в оздобленні історичного храмового середовища (на прикладі церкви Новомучеників українського народу у м. Зборів, Тернопільської обл. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 137–145, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-19

СУЧАСНЕ САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ОЗДОБЛЕННІ ІСТОРИЧНОГО ХРАМОВОГО СЕРЕДОВИЩА (НА ПРИКЛАДІ ЦЕРКВИ НОВОМУЧЕНИКІВ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ У М. ЗБОРІВ, ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛ.)

***Мета статті** – висвітлити основні напрями та тенденції розвитку сучасного українського сакрального мистецтва на прикладі інтер'єру церкви Новомучеників українського народу у м. Зборів, Тернопільської області, проаналізувати творчість митців, які брали участь в оздобленні храму.*

***Методологічну основу** дослідження становлять комплекс загальнонаукових методів: опис, бесіди, порівняння, спостереження, а також спеціальних методів: мистецтвознавчого аналізу, натурних обстежень, історико-порівняльного аналізу.*

***Наукова новизна** дослідження полягає в аналізі та характеристиці сучасного сакрального мистецтва у храмі Новомучеників українського народу у м. Зборів, Тернопільської області. Введено у науковий обіг дані про авторів, які долучились до оздоблення сакральної будівлі.*

***Висновки** Висвітливши концепцію візуальної організації храмового простору та дослідивши формування стилістичної спрямованості сучасного українського сакрального мистецтва на прикладі оздоблення церкви Новомучеників українського народу у м. Зборів, Тернопільської області, встановлено, що використовуючи новаторські прийоми і техніки у поєднанні з традиційними матеріалами в організації сакрального простору митцям: Володимиру Купецькому, Валер'яну Федоряку, Тарасу Гаталу, Михайлу Зарицькому, Ігорю Калюжному, Тетяні Витягловській вдалось поєднати різні види мистецтва: художню ковку, вітраж, мозаїку, монументальний живопис (стінописи), станковий живопис (іконопис), декоративно-прикладне мистецтво (вишивка), декоративно-ужиткове мистецтво (гобелен), вдалось сформувати сучасну стилістику інтер'єру храму без порушення усталених канонів та традицій.*

***Ключові слова:** сакральне мистецтво, ікона, стінопис, вітраж, мозаїка.*

Nataliia DATSIUK
Graduate Student, Educational and Scientific Institute of Arts, Department of Design and Theory of Art, Vasyl Stefanyk Prekarpathian National University, 57 Shevchenka street, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018; Assistant of the Department of Fine Arts, Design and Methods of Their Training Ternopil National Pedagogical Volodymyr Hnatyuk University, 2 Maksyma Kryvonosa street, Ternopil, Ukraine,46000
***ORCID:** 0000-0003-2548-3638*

To cite this article: Datsiuk, N. (2023). Suchasne sakralne mystetstvo v ozdoblenni istorychnoho khramovoho seredovyshcha (na prykladi tserkvy Novomuchenykiv ukrainskoho narodu u m. Zboriv, Ternopilskoi obl.) [Modern sacred art in the decoration of a historical temple environment (on the exam-

ple of the Church of the New Martyrs of the Ukrainian People in the city of Zboriv, Ternopil region)]. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 137–145, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-19

MODERN SACRED ART IN THE DECORATION OF A HISTORICAL TEMPLE ENVIRONMENT (THE EXAMPLE OF THE CHURCH OF THE NEW MARTYRS OF THE UKRAINIAN PEOPLE IN THE CITY OF ZBORIV, TERNOPIL REGION)

The purpose *of the article is to highlight the main trends and trends in the development of modern Ukrainian sacred art using the example of the interior of the church of the New Martyrs of the Ukrainian People in the city of Zboriv, Ternopil region, to analyze the work of artists who participated in the decoration of the church.*

The methodological *basis of the research is a complex of general scientific methods: description, conversations, comparison, and observation, as well as special methods: art analysis, natural surveys, and historical and comparative analysis.*

The scientific novelty *of the study consists of the analysis and characteristics of modern sacred art in the Church of the New Martyrs of the Ukrainian People in the city of Zboriv, Ternopil region. Data on the authors who participated in the decoration of the sacred building have been introduced into scientific circulation.*

Conclusions *Having highlighted the concept of the visual organization of the temple space and researched the formation of the stylistic orientation of modern Ukrainian sacred art on the example of the decoration of the Church of the New Martyrs of the Ukrainian People in the city of Zboriv, Ternopil Region, it was established that using innovative methods and techniques in combination with traditional materials in the organization of the sacred space, artists: Volodymyr Kupetskyi, Valerian Fedoryak, Taras Gatal, Mykhailo Zarytskyi, Ihor Kalyuzhnyi, Tetyana Vytyaglovska managed to combine different types of art: artistic forging, stained glass, mosaic, monumental painting (murals), easel painting (icon painting), decorative and applied art (embroidery), decorative and applied art (tapestry), managed to form a modern style of the interior of the temple without violating established canons and traditions.*

Key words: *sacred art, icon, wall painting, stained glass, mosaic.*

Сакральне мистецтво в усі періоди існування впливало на духовний розвиток вірян. Потреби сучасного суспільства вимагають пошуку джерел, які б поєднували традицію з актуальними духовними та естетичними орієнтирами сьогодення. Таке питання виникало після спорудження нових та реконструкції існуючих культових будівель, адже постійно велись пошуки митців, які б могли задовільнити сучасні потреби належного оздоблення сакрального простору.

Дослідження розвитку церковного мистецтва в храмах Тернопільщини початку XXI століття є актуальним сьогодні, зважаючи на те, що в їх оздобленні використовуються нетрадиційні матеріали, сміливі рішення як митців, так і віруючих. Хоча ментально громади Тернопільської області тяжіють до проектування традиційних форм церков візантійського та базилікального типу, все частіше зустрічається сміливе використання доволі нових технік та технологій в оздобленні храмового середовища (Дацюк, 2020).

Перед науковцями постають завдання дослідження творчості художників, які приймали активну участь у візуальній організації сакрального простору з використанням сучасних новаторських прийомів та засобів. Сучасне сакральне мистецтво є об'єктом дослідження мистецтвознавців, істориків, архітекторів, краєзнавців, журналістів, зокрема: Д. Степовик, Ю. Криворучко, М. Голубець, К. Москалець, В. Овсійчук та ін. Тема розвитку сучасного сакрального мистецтва Тернопільщини (1990–2020 рр.) є завжди актуальною і вимагає додаткових зусиль для її аналізу та вивчення (Дацюк, 2021).

Метою статті є висвітлення основних напрямів та тенденцій розвитку сучасного українського сакрального мистецтва на прикладі інтер'єру церкви Новомучеників українського народу у м. Зборів, Тернопільської області, та аналіз творчої праці митців, які брали участь в оздобленні храму.

Виклад основного матеріалу. Оздоблення та декорування сакрального простору передбачає поєднання архітектурних та мистецьких елементів, які взаємодоповнюють один одного та створюють гармонійний образ церкви. Внутрішній простір храму наповнюється канонічними елементами, кожен з яких має своє значення та виконує певну функцію. На початку XXI століття багато культових будівель вимагали відновлення та реконструкції. Митці вирішують організацію сучасного сакрального простору гармонійно з архітектурою храму. Яскравим прикладом такого вирішення є храм Новомучеників українського народу у м. Зборів, Тернопільської області.

Історія заснування храму у Зборові сягає 1627 року, коли власник міста Зборова Яків Собеський виділив землю під будівництво костелу біля східної брами міста. Будівля використовувалася в оборонних цілях, оскільки була розміщена поруч із захисними валами. (Біблія). Костел святої Анни був збудований у стилі бароко 1748–1755 рр. коштом власника села Плісняни Александера Седліського. До 1944 року він був римо-католицьким костелом, який у 1945 році був закритий більшовиками. У роки Другої світової війни костел потрапив під обстріл та зазнав значних руйнувань (Томчишин, 2019).

1992 року будівлю костелу передали греко-католицькій громаді. Храм є пам'яткою архітектури місцевого значення (охоронний №1912М) (Інтерактивна карта). Проект реконструкції сакральної будівлі виконав архітектор Анатолій Водоп'ян, проект дзвіниці – архітектор Руслан Білик. Церква розміщена на узвишші, вхідна брама увінчана дзвіницею. Будівля хрестово-купольна, над центральною навою запроектовано прямокутний в плані барабан, перекритий куполом. Автор зберіг характерні риси стилю бароко: центральний фасад, бокові рамена хреста та вікна бані увінчані фронтонами з плавними вигнутими лініями. Під час реорганізації Зборівської єпархії роботи по відновленню храму зупинилися. У 2002 році з приходом на парафію о. Тадея Ноги оздоблювальні роботи відновилися і церква отримала назву Блаженних Новомучеників українського народу, які були проголошені Святішим Отцем Іваном Павлом ІІ.

Церква розміщена на місцевості, яка є свідком подій козацької доби. Тут відбулася битва між українським козацьким військом на чолі з Богданом Хмельницьким та коронним військом польським під командуванням короля Яна ІІ Казимира; події Першої та Другої світової війни.

Проводячи дослідження даної території, тернопільський краєзнавець Ігор Герета висунув гіпотезу, що костел святої Анни попередньо міг бути дерев'яним, пізніше перебудований на кам'яний. Всі храми занесені у військові карти, це найвищі точки на місцевості, тому під час бойових дій бароковий шпиль костелу був знищений, а стіни збереглися на рівні вікон. За словами о. Тадея, який прийшов на парафію у 2002 році, церква вперше в історії УГКЦ обрала в покровителі 26 патронів – новомучеників українського народу, які трудилися для добра людей і віддали своє життя за віру Христову. Ця ідея стала головною концепцією в оздобленні храму, адже, як вказано у Святому Письмі в книзі пророка Ісаї, «… і перекують мечі свої на орала, і списи свої – на серпи: не підніме народ на народ меча, і не вчитимуться більше воювати» (Біблія. Від Матвія).

Іконографічно-літургійна традиція, яка була сформована протягом багатьох століть під впливом Святого Письма, Літургії та вчення Отців Церкви (Зятик, 2016), становить основу розпису храму Новомучеників українського народу. Ідейним натхненником та розробником концепції оздоблення внутрішнього сакрального простору став настоятель храму о. Тадей Нога.

В оздобленні храму використано метал та камінь. Метал, який був знаряддям вбивства, тортур перетворюється на добро та радість для людей, змінюючи свою функцію на користь служби Богу (престіл, кивот, тетрапод, проскомедійник, Царські та дияконські врата, світильники). Іконостас виготовлений із білого каменю.

Розписи церкви виконані тернопільським художником Володимиром Купецьким впродовж 2003–2008 рр. у візантійському стилі. У святилищі храму, в консі зображена ікона «Старозавітньої Трійці», авторство якої приписують Андрію Рубльову. Постаті трьох Ангелів, які символізують Бога Отця, Бога Сина і Бога Святого Духа розміщені навколо прямокутного столу, на якому знаходиться жертовна чаша. Позаду Ангелів видніється Мамврійський дуб, що символізує дерево життя, яке Бог посадив в Едемі. Отвір у фронтальній частині престолу символізує вхід у Царство Боже – важкий шлях християнина, який повинен проявити наполегливість, щоб увійти в Небесне Царство. У Євангелії від Матвія сказано: «Ісус звернувся до Своїх учнів: «Істинно кажу вам: тяжко буде багатому ввійти в Царство Боже! Ще кажу вам: легше верблюдові пройти крізь голчане вушко, ніж багатому ввійти в Царство Боже» (Біблія. Ісая). Цей елемент з ікони «Старозавітня Трійця» (отвір в престолі) відображений в літургійних предметах, виконаних з металу та оздоблених кованими деталями.

Композиційним центром металевого престолу (рис. 4), проскомидійника, тетраподу є круглий отвір із вписаним у нього кованим рівнораменним хрестом у вигляді пелюсток квітки на фоні червоного скла з підсвіткою, що символізує вхід у Царство Боже, яке бачимо на іконі Андрія Рубльова. Біля престолу розташований кований триметровий семисвічник (рис. 4) у вигляді Мамврійського дубу.

Царські та дияконські врата виконані з металу майстром з Івано-Франківська Михайлом Зарицьким за проектом Мирослава Яремака. Цікавою розробкою митця є композиція, що уособлює Голгофу (рис. 1). Розп'яття з пристоячими: Богородицею ліворуч та Іваном Богословом праворуч розміщене на металевій конструкції (подібній до престолу, проскомидійника та тетраподу) у вигляді скрині, в якій зберігається плащаниця. Передня частина цієї конструкції складається з перехрещених вузьких металевих пластин, що утворюють ромбовидну решітку, обрамлену по периметру орнаментом з гронами винограду. По центру її розміщений отвір з червоним заскленням із вписаним кованим андріївським хрестом та Чашею терпіння. Конструкція розкладається: передня частина її опускається вниз і відкривається вітражне зображення двох Серафимів, бокові частини містять зображення ангелів, які наче на своїх крилах тримають Плащаницю. Вітражі виконав Валер'ян Федоряк з Івано-Франківська. Автор розробив також вітражні вставки для панікадила та кулю-всесвіт для двох менших світильників.

У святилищі храму в апсиді під іконою «Старозавітньої Трійці» Володимир Купецький зобразив ікону «Богоматір Велика Панагія», який є одним з варіантів іконографії Оранти. Богородиця представлена у блакитній туніці та червоному мафорії з піднятими вгору руками, на грудях у неї медальйон з зображенням Христа Еммануїла в імператорських шатах. Монументальна постать Заступниці височіє над зображеннями двадцяти шести новомучеників українського народу.

Праворуч, над входом у дияконник, розміщений монументальний розпис «Весілля в Канні Галілейській». В центрі ікони розміщена молода пара за святковим столом, позаду них будівля і урочисті завіси над дійством. По обидва боки від молодят учні Ісуса. На передньому плані ліворуч слуга наповнює шість посудин водою, яка згодом перетвориться на вино, праворуч Христос сидячи благословляє вміст глеків, позаду Нього Богородиця.

Ліворуч, над входом в ризницю, зображено сцену «Євхаристії» – Святе Причастя апостолів. У центрі композиції за престолом Ісус благословляє хліб і вино, по обидва боки від Нього по шість апостолів, що очікують Святого Причастя. Така іконографія сформувалась в VI столітті у Візантії. Існує два типи зображення Євхаристії: історичний та літургійний. Історичний тип відображає подію з історії, Тайну вечерю; літургійний тип є символічним, пов'язаний з Божественною Літургією та самою Тайною Євхаристії (Дацюк, 2021). Композиція «Святої Євхаристії» у Зборові належить до літургійного типу.

На відкосах вікон центральної нави зображено дванадцять апостолів, по два у кожному вікні; на вікнах святилища – святителі Василій Великий та Іоанн Златоуст, Климент та Григорій Богослов. Під овальним куполом простягається з півночі на південь декоративний хрест. Традиційно на чотирьох вітрилах образи євангелістів: Івана, Луки, Матвія і Марка.

На хорах зображена монументальна композиція «Зішестя Святого Духа». По центру ікони зображена Богородиця, по обидва боки від Неї півколом, відкритим до глядача, сидять дванадцять апостолів, в руках тримають сувої, що вказують на їх місіонерську діяльність, над їхніми головами вогненні язики. Присутність Святого Духа передана через відкрите небо, з якого виходять тринадцять променів (Поліщук, 2018).

У склепінні над хорами, у наві церкви Володимир Купецький зобразив чотири ключові події з Євангельської історії у формі хреста, кожне рамено якого містить такі сюжети: «Різдво Христове», «Розп'яття з пристоячими», «Воскресіння Господнє», «Вознесіння Господнє».

У центрі композиції ікони «Різдво Христове» Богородиця лежить на червоному ложе, огорнута в пурпуровий мафорій, у яслах лежить Ісус Христос оповитий білими пеленами, над яким схилились осел, віл та три ангели. В нижній частині ікони ліворуч зображений Йосип та старець, праворуч – повитуха і служниця омивають немовля.

Сцена «Розп'яття з пристоячими» змальована на фоні Єрусалимської стіни, на горі Голгофі. В центрі композиції зображено розп'ятого Христа на трираменному хресті у білій стегновій пов'язці, голова опущена на праве плече, ногами опирається на перекладину хреста, руки розведені в сторони з розкритими долонями. Біля підніжжя хреста зображений череп. Ліворуч Спасителя зображені Богородиця та Марія Магдалина, праворуч – Іван Богослов та римський воїн Лонгин.

Ікона «Воскресіння Господнє» («Зішестя в ад») виконана згідно візантійського канону: у центрі композиції зображений Ісус Христос у сяйві блакитної мандорли, у білих шатах, що стоїть на двох дерев'яних дошках, які утворюють хрест і символізують повалені ворота в пекло. Праворуч від Христа навколішках зображена Єва з простягнутими до Нього руками, ліворуч постать Адама, Ісус повернутий до нього і тримає його за руку. Позаду, по обидва боки від Спасителя, зображені праведники, які чекали на прихід Месії.

Ікона «Вознесіння Господнє» поділена на дві частини: земну та небесну. На земній частині в центрі композиції з піднятими вгору у молитві руками зображена Богородиця, в оточенні дванадцятьох апостолів. Позаду Неї два ангели у білих шатах. У небесній частині Ісус Христос сидить у блакитній мандорлі, яку два ангели підносять до Небес, правицею благословляє своїх учнів. Пагорб позаду символізує місце Вознесіння Ісуса Христа, яким є Оливна гора.

У стінописі храму Новомучеників українського народу присутній геометричний, стилізований орнамент, який доповнює та збагачує фігуративні зображення. Елемент рівнораменного чотирипелюсткового хреста з рапорту на декоративному фризі, що проходить по периметру церкви, використаний у вітражному вікні, як обрамлююча стрічка.

Храм збудований з блоків каменю-пісковика, товщина стін становить 1.75 м. Гідроізоляція в нижній частині сакральної будівлі відсутня, кам'яні стіни втягують вологу, тому верхня частина храму оздоблена настінними розписами, а стіни нави – іконами. Було створено шість триптихів (рис. 3) на стінах центральної нави у вигляді тризуба. Ідея їх така: середній образ містить зображення святого, по обидва боки якого історичні праведники, діяльність яких пов'язана з діянням преподобного на центральній іконі. На північній стіні розміщено три триптихи: Свята рівноапостольна княгиня Ольга по центру, зліва святий Костянтин, справа свята Олена; священномученик Йосафат височіє між святими Борисом та Глібом, патріарх Йосиф Сліпий у «товаристві» святого Антонія та преподобного Феодосія Печерського. Південна стіна містить зображення Святого рівноапостольного князя Володимира серед святих Андрія Первозванного та Івана Хрестителя; святих Косму та Дем'яна можна споглядати з Миколаєм Чарнецьким; «батька» УГКЦ, митрополита Андрея Шептицького, поруч з святими Кирилом та Мефодієм.

Під триптихами нижня частина стіни храму по периметру оформлена панеллю (рис. 3), яка імітує тюремну кам'яну стіну з нішами, в яких розміщені вишиті чорно-білі зображення патронів, покровителів храму та новітніх святих. Світлове оформлення образів під час літургії створює містичну атмосферу поєднання матеріального світу з потойбіччям.

Стінописи Володимира Купецького вирізняються високим рівнем майстерності рисунку, відчуттям композиційного такту від загального образу, до найменших деталей. Завдяки лінії виявляється форма фігур, розписи майстра вирізняються графічністю та декоративністю, виконані у відповідності до візантійської іконографії. У колористиці переважають охристо-золотисті та блакитні кольори, доповнені пастельними відтінками. Як і у візантійських храмах, розписи не заповнюють усю поверхню стін, а зосереджені в сакралізованих ділянках ієрархічної системи (Рудич, 2015).

Окрасою храму є двоярусний іконостас (рис. 2), виконаний з білого каменю за проектом о. Тадея Ноги, який нагадує силует будівлі візантійського храму з колонадами у два ряди. На двох крайніх колонах другого ярусу розміщені ангели у повний ріст, написані на липовій дошці акриловими фарбами. Круглі кам'яні обрамлення між колонами у другому ярусі розміщені одна над одною від краю стіни і до центру іконостасу таким чином, щоб розкрити вигляд на святилище, збільшивши візуальний простір храму.

Ікони для іконостасу виконав Володимир Купецький у візантійському стилі. Намісний

ряд складають образи Богородиці та Ісуса Хреста, святого Миколая та намісна ікона Новомучеників українського народу. На кованих Царських вратах зображено чотирьох євангелістів, на дияконських – святого Романа Сладкопівця та архангела Михаїла. У другому ряду розташовані празникові ікони. Особливістю празникового ряду є те, що замість ікони Введення в храм Пресвятої Богородиці вкладено ікону Покров Пресвятої Богородиці.

Колорит іконостасу витриманий у золотаво-охристих, сріблясто-блакитних і червоних барвах, що гармонійно створює єдиний ансамбль з настінними розписами. Вівтарна перегородка виконана у нетрадиційних матеріалах та показує сміливі рішення митців та вірян в сприйнятті сучасного храмового середовища.

З важливих атрибутів сакрального простору є хоругви. Окрасою храму Новомучеників українського народу у Зборові стали мистецькі гобеленові хоругви (рис. 3), виткані художницею з м. Чортків, Тернопільської області Тетяною Витягловською. На них знайшли своє відображення: Ісус Христос та Богородиця Діва з омофором у руках у повний ріст, поясне зображення святого Миколая та блаженної Йосафати Гордашевської. Святі на хоругвах виконані згідно іконографічного канону на сіро-охристому живописному тлі, що стали невід'ємним гармонійним елементом храмового середовища.

На фасаді сакральної будівлі, праворуч від центрального входу розміщена мозаїчна копія ікони Пресвятої Богородиці з Ісусом (Одигітрія), яку польський король Ян III Собеський подарував костелу. Вона зберігалась в костелі до 1945 року, а потім була вивезена до Польщі. Зараз ікона знаходиться у римо-католицькій семінаріїї у Львові. Мозаїчну копію Богородиці та Ісуса на золотому тлі у біло-перламутрових шатах. виконав художник-монументаліст Ігор Калюжний з м. Рівне (Цебрій, 2019).

Ігор Калюжний разом з майстрами дизайн-студії «Образ» з Рівного прикрасили стелю надбрамної дзвіниці монументальною композицією з зображенням чотирьох серафимів. Небесний світ зображений у вигляді кіл з градацією кольорів від блакитного до темно-синього, зірок та сонця, від якого розходяться промені.

Настінні розписи дзвіниці виконав художник Тарас Гатала з с. Біла Тернопільського району. На північній стіні автор зобразив композицію «Ісус навчає учнів». Праворуч від входу в дзвіницю зображений Христос, що сидить на горі в Галілеї, у лівій руці тримає розгорнути сувій, правою благословляє людей, що знаходяться біля підніжжя гори. Найближче до Нього розміщені апостоли. Ліворуч над входом три ангели схилились у молитві до Спасителя.

На південній стіні по два боки від входу у дзвіницю митець відтворив сюжет «Причастя апостолів», де зображено дві постаті Ісуса

Рис. 1. Композиція «Голгофа» у храмі Новомучеників українського народу у м. Зборів

Рис. 2. Іконостас храму Новомучеників українського народу у м. Зборів, Тернопільської області

Рис. 3. Фрагмент інтер'єру храму Новомучеників українського народу у м. Зборів, Тернопільської області

Рис. 4. Дарохранильниця, престол, семисвічник

Христа, що подає вино та хліб апостолам. Деякі дослідники вважають, що дві постаті вказують на дві природи Христа божественну та людську, та одночасне Причастя всіх апостолів (Поліщук, 2020). Над входом два ангели в білих шатах тримають ініціали Ісуса Христа «ІС» «ХС». Вікна дзвіниці оздоблені вітражами із зображенням архангелів: Михаїла та Гавриїла.

Висновки. Розглянувши внутрішнє оздоблення храму Новомучеників українського народу у м. Зборів, Тернопільської області, та проаналізувавши твори сакрального мистецтва, бачимо, що сучасний храмовий інтер'єр включає поєднання різних видів мистецтва: художню ковку, вітраж, мозаїку, монументальний живопис (стінописи), станковий живопис (іконопис), декоративно-прикладне мистецтво (вишивка), декоративно-ужиткове мистецтво (гобелен), які доповнюють один одного та збагачують релігійний простір. Використовуючи новаторські прийоми і техніки у поєднанні з традиційними матеріалами в організації сакрального простору, митцям вдалося сформувати сучасну стилістику інтер'єру храму.

Матеріали статті не є вичерпними і потребують подальших наукових досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дацюк Н. М. Сакральне мистецтво початку XXI століття в оздобленні храмового середовища Марійського духовного центру в селі Зарваниця / Н. М. Дацюк, М. М. Нетриб'як. Art and Design. 2021. № 4 (16). С. 78–87.

2. Дацюк Н. Сучасні тенденції оздоблення храмового середовища з використанням нетрадиційних технік у сакральному мистецтві XXI ст. *KELM Scientific issue of Knowledge, Education, Law, Management*. 2020. Випуск №8 (36) том. 1. С. 45–50.

3. Зятик Б. Поліхромія святилища храму Святих апостолів Петра і Павла с. Липники 2006-2013 рр.: пошуки мистецького стилю та іконографії. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* 2016. Вип. 28. С. 176–188. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/28/18.pdf (дата звернення 24.05.2023)

4. Інтерактивна карта Української Греко-Католицької Церкви. : веб-сайт. URL: https://map.ugcc.ua/view/717-tserkva-novomuchenykiv-ukraynskogo-narodu-m-zboriv-ternopilska-oblast (дата звернення: 19.06.2023).

5. Криворучко Ю. Границі сакрального. 2020. URL: https://zbruc.eu/node/94818 (дата звернення: 09.06.2023).

6. Куневич Б. Тернопільсько-Зборівська архиєпархія УГКЦ. Парафії, монастирі, храми. Шематизм. *ТОВ «Новий колір»*. 2007. 520 с.

7. Овсійчук В. Оповідь про ікону / В. Освійчук; Д. Кравич; наук. ред. С. Павлюк. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. 396 с.

8. Поліщук Н. Іконографія Зішестя Святого Духа: благо-дарити і благо-словити. 2018. URL: https://risu.ua/ikonografiya-zishestya-svyatogo-duha-blago-dariti-i-blago-sloviti_n91020 (дата звернення: 10.06.2023).

9. Поліщук Н. Іконографія Тайної вечері: Причастя та зрада. 2020. URL: https://risu.ua/ikonografiya-taynoji-vecheri-prichastya-ta-zrada_n103929 (дата звернення: 15.06.2023).

10. Рудич О. Церковні розписи випускників Львівської національної академії мистецтв. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* 2015. Вип. 27. С. 191–201.

11. Степовик Д. Український стиль ікон: Творчість Василя Стефурака. Misioner, 2015. 384 с.

12. Томчишин Ю. Древня святиня Зборова на Тернопільщині: старовинні дзвони, трагічні історії українських новомучеників та ікона з минулого, Тернопіль. 2019. URL: https://poglyad.te.ua/rehiony/drevnya-svyatynya-zborova-na-ternopilshhyni-starovynni-dzvony-tragichni-istoriyi-ukrayinskyh-novomuchenykiv-ta-ikona-z-mynulogo.html (дата звернення: 19.06.2023).

13. Цебрій Є. У Зборові освятили копію унікальної історичної ікони. Краса неймовірна! Тернопіль, 2019. URL: https://te.20minut.ua/Podii/u-zborovi-osvyatili-kopiyu-unikalnoyi-istorichnoyi-ikoni-krasa-neymovi-10818912.html (дата звернення: 20.06.2023).

14. Церква Новомучеників українського народу в м. Зборові. 2009. URL: https://irp.te.ua/2009-11-03-12-21-02/ (дата звернення: 10.06.2023).

15. Біблія. Ісая 2:4. URL: https://www.bible.com/uk/bible/186/ISA.2.4.UBIO (дата звернення: 09.05.2023).

16. Біблія. Від Матвія 19:23-24. URL: https://www.bible.com/uk/bible/186/ISA.2.4.UBIO (дата звернення: 09.05.2023).

REFERENCES:

1. Datsiuk, N. (2021) Sakralne mystetstvo pochatku XXI stolittia v ozdoblenni khramovoho seredovyshcha Mariiskoho dukhovnoho tsentru v seli Zarvanytsia [The Sacred Art of the Beginning of the xxi century in Decoration of the Temple Environment of Maria's Spiritual Centre in Zarvanytsia]. Art and Design № 4 (16). 78–87 [in Ukrainian].

2. Datsiuk, N. (2020). Suchasni tendentsii ozdoblennia khramovoho seredovyshcha vykorystanniam netradytsiinykh tekhnik u sakralnomu mystetstvi XXI st. [Modern trends in the decoration of the temple environment with the use of non-traditional techniquesin the sacred art of the XXI century]. KELM Scientific issue of Knowledge, Education, Law, Management, 8 (36) vol. 1, 45–50. [in Ukrainian].

3. Ziatyk, B. (2016). Polikhromiia sviatylyshcha khramu Sviatykh apostoliv Petra i Pavla s. Lypnyky 2006–2013 rr.: poshuky mystetskoho styliu ta ikonohrafii [Polychromy of the sanctuary of the Church of the Holy Apostles Peter and Paul s. July 2006-2013: search for artistic style and iconography]. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv – Bulletin of the Lviv National Academy of Arts, 28, 176–188 URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/28/18.pdf (Last accessed: 24.10.2021) [in Ukrainian].

4. Interaktyvna karta Ukrainskoi Hreko-Katolytskoi Tserkvy. [Interactive map of the Ukrainian Greek Catholic Church.]. URL: https://map.ugcc.ua/view/717-tserkva-novomuchenykiv-ukraynskogo-narodu-m-zboriv-ternopilska-oblast. (Last accessed: 24.05.2023) [in Ukrainian].

5. Kryvoruchko Yu. (2020). Hranytsi sakralnoho. [The boundaries of the sacred.]. URL: https://zbruc.eu/node/94818 (Last accessed: 09.06.2023) [in Ukrainian].

6. Kunevych, B. (2007). Ternopilsko-Zborivska arkhyieparkhiia UHKTs. Parafii, monastyri, khramy. Shematyzm [Ternopil-Zboriv Archdiocese of the UGCC. Parishes, monasteries, emples. Schematism] TOV "Novyi kolir" [in Ukrainian].

7. Ovsiychuk, V., Krvavych D. (2000). Opovid pro ikonu. [A story about an icon.]. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. [in Ukrainian].

8. Polishchuk N. (2018). Ikonohrafiia Zishestia Sviatoho Dukha: blaho-daryty i blaho-slovyty. [Iconography of the Descent of the Holy Spirit: thanking and blessing] URL:https://risu.ua/ikonografiya-zishestya-svyatogo-duha-blago-dariti-i-blago-sloviti_n91020 (Last accessed: 10.06.2023) [in Ukrainian].

9. Polishchuk N. (2020). Ikonohrafiia Tainoi vecheri: Prychastia ta zrada. [Iconography of the Last Supper: Communion and Betrayal] URL: https://risu.ua/ikonografiya-taynoji-vecheri-prichastya-ta-zrada_n103929 (Last accessed: 15.06.2023) [in Ukrainian].

10. Rudych, O. (2015). Tserkovni rozpysy vypusknykiv Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv [Church paintings of graduates of the Lviv National Academy of Arts.] Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv – Bulletin of the Lviv National Academy of Arts, 27, 191–201. [in Ukrainian].

11. Stepovyk D. (2015). Ukrainskyi styl ikon: Tvorchist Vasylia Stefuraka. [Ukrainian style of icons: Creativity of Vasyl Stefurak]. Misioner. [in Ukrainian].

12. Tomchyshyn Yu. (2019). Drevnia sviatynia Zborova na Ternopilshchyni: starovynni dzvony, trahichni istorii ukrainskykh novomuchenykiv ta ikona z mynuloho, Ternopil. [The ancient shrine of Zborov in the Ternopil region:

ancient bells, tragic stories of Ukrainian new martyrs and an icon from the past, Ternopil] URL: https://poglyad.te.ua/rehiony/drevnya-svyatynya-zborova-na-ternopilshhyni-starovynni-dzvony-tragichni-istoriyi-ukrayinskyh-novomuchenykiv-ta-ikona-z-mynulogo.html (Last accessed: 19.06.2023) [in Ukrainian].

13. Tsebrii E. (2019). U Zborovi osviatyly kopiiu unikalnoi istorychnoi ikony. Krasa neimovirna! Ternopil. [A copy of a unique historical icon was consecrated in Zborov. Unbelievable beauty!] URL: https://te.20minut.ua/Podii/u-zborovi-osvyatili-kopiyu-unikalnoyi-istorichnoyi-ikoni-krasa-neymovi-10818912.html (Last accessed: 19.06.2023) [in Ukrainian].

14. Tserkva Novomuchenykiv ukrainskoho narodu v m. Zborovi. (2009). [Church of the New Martyrs of the Ukrainian People in Zborov.] URL: https://irp.te.ua/2009-11-03-12-21-02/ (Last accessed: 10.06.2023) [in Ukrainian].

15. Bibliia. Isaia 2:4. [The Bible. Isaiah 2:4.] URL: https://www.bible.com/uk/bible/186/ISA.2.4.UBIO (Last accessed: 09.05.2023) [in Ukrainian].

16. Bibliia. Vid Matviia 19:23-24. [The Bible. From Matthew 19:23-24.] URL : https://www.bible.com/uk/bible/186/ISA.2.4.UBIO (Last accessed: 09.05.2023) [in Ukrainian].

УДК 7.071.1
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-20

Алла ДЯЧЕНКО
кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій, декан факультету декоративно-прикладного мистецтва, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, вул. Михайла Бойчука, 32, м. Київ, Україна, 01103
***ORCID**: 0000-0003-4496-5931*

Бібліографічний опис статті: Дяченко, А. (2023). Народні та професійні майстри у виставковій діяльності України (перша третина ХХ століття). *Fine Art and culture Studies,* 3, 146–151, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-20

НАРОДНІ ТА ПРОФЕСІЙНІ МАЙСТРИ У ВИСТАВКОВІЙ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНИ (ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТОЛІТТЯ)

У статті розглядаються основні тенденції, особливості та проблемні питання виставкової діяльності в Україні, що в центрі уваги має показ мистецьких надбань народних та професійних майстрів першої третини ХХ століття. Українські народні художні промисли завжди складали важливу частину мистецької спадщини та національної гордості країни, їх популяризація не тільки в Україні, а й в усьому світі є однією з головних задач державної політики та громадського суспільства. Саме тому є актуальним пошук найбільш ефективних способів презентації великого доробку народної творчості в країні та на міжнародній арені.

***Метою** роботи є встановлення ролі та місця творів народних майстрів першої третини 20 століття, що вони відіграють у виставковій діяльності України.*

***Методологія** дослідження є комплексною, для опису теоретичних аспектів використано описовий метод, аналіз та синтез; у роботі представлено порівняльний та інтердисциплінарний методи. Наукова гіпотеза дослідження полягає в тому, що виставкова діяльність, пов'язана із народним мистецтвом України, має бути системною та тривалою роботою, котра покликана сприяти формуванню позитивного іміджу країни, є носієм унікального та складного мистецького простору.*

***Результатом** дослідження стало встановлення ролі та змісту популяризаторської політики щодо народної культури та мистецтва України, виставок історичного ретроспективного характеру, що мають відбуватись регулярно, підтримуватись державними програмами та спонсорами. Представлено розгляд засад виставкової діяльності у репрезентації робіт народних та професійних майстрів як частини історії цілої країни. Не є виключенням і мистецькі роботи майстрів першої третини 20 століття. Це й зумовило **наукову новизну** представленого дослідження.*

***Практична значущість** дослідження полягає у презентації основних напрямів народних промислів та майстрів, представлених у виставковій діяльності України. У перспективі варто продовжувати аналіз еволюції творчості народних та професійних майстрів, шляхи репрезентації їх творів світу, формування позитивного іміджу України.*

***Ключові слова:** виставкова діяльність, народна творчість, народне мистецтво, художні промисли, імідж, гончарство, вишивка, різьбярство, народні майстри, артіль, українська культура, економіка, творчий проєкт.*

Alla DYIACHENKO
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Industrial Design and Computer Technologies, Dean of the Faculty of Decorative and Applied Arts, Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after Mykhailo Boychuk, 32 Mykhaila Boichuka street, Kyiv, Ukraine, 01103
***ORCID:** 0000-0003-4496-5931*

To cite this article: Diachenko, A. (2023). Narodni ta profesiini maistry u vystavkovii diialnosti Ukrainy (persha tretyna XX stolittia) [Folk and professional craftsmen in the exhibition activity of Ukraine (the first third of the 20th century)]. *Fine Art and culture Studies,* 3, 146–151, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-20

FOLK AND PROFESSIONAL MASTERS IN THE EXHIBITION ACTIVITY OF UKRAINE (FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY)

The article examines the main trends, peculiarities and problematic issues of exhibition activity in Ukraine, which focuses on the display of artistic assets of folk and professional masters of the first third of the 20th century. Ukrainian folk crafts have always been an important part of the country's artistic heritage and national pride, their popularization not only in Ukraine, but also throughout the world is one of the main tasks of state policy and civil society. That is why the search for the most effective ways of presenting the great work of folk art in the country and on the international arena is urgent.

***The purpose of the work** is to establish the role and place of the works of folk artists of the first third of the 20th century, which they play in the exhibition activity of Ukraine.*

***The research methodology** is complex, descriptive method, analysis and synthesis were used to describe the theoretical aspects; the work presents comparative and interdisciplinary methods. The scientific hypothesis of the study is that the exhibition activity related to the folk art of Ukraine should be a systematic and long-term work, which is designed to contribute to the formation of a positive image of the country, is a carrier of a unique and complex artistic space.*

***The result** of the study was the establishment of the role and content of popularization policy regarding folk culture and art of Ukraine, historical retrospective exhibitions, which should be held regularly, supported by state programs and sponsors. A consideration of the principles of exhibition activity in the representation of the works of folk and professional masters as part of the history of the entire country is presented. The artistic works of the masters of the first third of the 20th century are no exception. This determined the scientific novelty **of the presented research**.*

***The practical significance of the study** lies in the presentation of the main directions of folk crafts and craftsmen represented in the exhibition activity of Ukraine. In the future, it is worth continuing the analysis of the evolution of the creativity of folk and professional masters, the ways of representing their works to the world, and the formation of a positive image of Ukraine.*

***Key words:** exhibition activity, folk creativity, folk art, artistic crafts, image, pottery, embroidery, carving, folk craftsmen, art, Ukrainian culture, economy, creative project.*

Актуальність проблеми. Багато століть народні художні промисли, народне мистецтво залишається невід'ємною частиною українського мистецтва, культури, економічного розвитку тощо.

По-перше, це величезна палітра напрямів: гончарство, ювелірна справа, різьблення, ковальство, вишивання, ткацтво, килимарство, декоративний розпис, гутництво, лозоплетіння та художня обробка – усе це народна творчість, що має прикладне значення та вирізняється мистецьким хистом. Ці знання, технологічні та технічні засади майстерності, зберігаються, удосконалюються, передаються від покоління до покоління. І така тематика є актуальною для наукових досліджень з мистецтвознавства, історії, культурології тощо.

По-друге, народні та професійні майстри зберігають, урізноманітнюють, транслюють характерні риси, що притаманні мистецтву окремих етнографічних регіонів України.

Усе розмаїття технік та технологій, мистецьке значення народних промислів потребує проведення комплексних та різноспрямованих досліджень в різних галузях як технічного, так і гуманітарного знання. Саме тому пошук шляхів інформування світової спільноти та системної популяризації історії становлення народних мистецтв є практичним завданням, що має спиратись на наукові розвідки, потребує постійної уваги та передбачає постійний пошук нових рішень.

Тобто розвиток виставкової справи в Україні потребує дослідницької уваги, того ретроспективного огляду, що має показати, як рухається іміджева репрезентація народної творчості від минулого до сучасного.

Аналіз попередніх досліджень. Широта та багатогранність досліджуваної тематики веде до появи достатньої кількості дослідницьких напрямів. Слід зазначити, що важливими для нашого дослідження були розгляд мистецтва музейних експозицій (Costelloe, 2013; Северин, 2018); засади та перспективи здійснення виставкової діяльності (Пекар, 2016; Білецький, Франчук); актуальні проблеми виставкової діяльності для підприємств та мистецької галузі (Продіус, Сутягіна 2016, с. 162;); періодизація (етапи) історії виставок, становлення та розвитку виставкової діяльності в Україні від найперших виставок до сучасності (Северин, 2018).

У низці робіт проводився розгляд та аналіз народного мистецтва з музейних колекцій, дотичний періоду 1980–1990 років XX століття (М. Майстровська, М. Михайловська). Теоретичні аспекти творчості, культурно-мистецькі практики та способи їх реалізації (Бабій 2020,

с. 74, Виставкова діяльність, 2019); важливим аспектом сучасних розвідок є зіставні дослідження в галузі трактування культурних досліджень. Так О. Копієвською було проведено дослідження відмінних рис британського, американського та українського трактувань «культурних досліджень», розуміння поняття культурних практик (Копієвська, 2020, с. 51–52).

Однак серед достатньої кількості та різносторонності досліджень виставкової діяльності, народної творчості, мистецької цінності народної традиції недостатньо розглядалося мистецтво організації музейних експозицій, присвячених народній творчості, роботі майстрів першої половини XX століття.

Мета. Метою роботи є встановлення ролі та місця народної творчості майстрів першої третини 20 століття у виставковій діяльності України, розгляд зародження та перспектив розвитку виставкової діяльності як засобу популяризації творів народних та професійних майстрів в Україні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Відродження, збереження та постійний розвиток народних художніх промислів України є одним з пріоритетних напрямів розвитку держави. Уряд бере активну участь у розбудові народних художніх промислів, підтримує діяльність народних та професійних майстрів. Крім розбудови підприємств та підтримки діяльності майстрів та їх творчих майстерень, відбувається розбудова музеїв, виставкових залів та спеціалізованих салонів-магазинів. Адже саме таким чином формується позитивний імідж країни як мистецького простору, а громадяни отримують емоційне задоволення, виховується повага до традицій та звичаїв.

Виставкова діяльність в Україні, що покликана популяризувати творчість народних та професійних майстрів, має широке змістове поле характеристик, котрі забезпечують успішне запровадження відкритих демонстрацій найкращих здобутків країни.

Першим кроком до розвитку виставкової діяльності є створення надійної правової бази. Законодавство України про народні художні промисли спирається насамперед на Конституцію України, Основи законодавства України про культуру, Закону «Про народні художні промисли», інші нормативно-правових актів. Кабінетом Міністрів України створено Концепцію Державної програми збереження, відродження і розвитку народних художніх промислів, також постійно запроваджуються нові проєкти на рівні місцевої влади.

Ще у 2006 році з метою створення сприятливих умов для творчості народних майстрів Президент України підписав Указ від 6 червня 2006 року «Про заходи з відродження традиційного народного мистецтва та народних художніх промислів в Україні». Саме такі законодавчі ініціативи сприяли відродженню та подальшому розвитку національних художніх центрів і центрів народних промислів, зокрема, у містах Богуслав, Косів, селищах Опішня, Петриківка, Решетилівка тощо. Центральні та місцеві урядові установи та органи влади мали постійно здійснювати заходи щодо розвитку народного мистецтва.

Другою умовою до запровадження виставкової діяльності з метою популяризації народної творчості є наявність власне мистецького доробку, мистецьких творів високої якості, оригінальності, змістовності. Такі твори стають основою розвитку народного мистецтва, що, у свою чергу, потребують поширення та популяризації. Власне особливості розвитку народної творчості в Україні є предметом зацікавленості у багатьох дослідження, насамперед розглядаються основні класифікації народних промислів та особливості організації праці народних майстрів та їх географічні обриси (Миронова, 2013, с. 114).

Твори народного мистецтва створювались, мистецькі течії розвивались на теренах багатьох шкіл традиційного народного мистецтва, що століттями знаходились в Опішні, Решетилівці, Косові, Богуславі, Гавареччині, Петриківці, Діхтярі, Глинянах, Клембівці та інших, що розсерджені по всій території України. Отже, важливим напрямом державної політики щодо виставкової діяльності є постійна популяризація творчості видатних майстрів, організація їх авторських виставок. Наприклад, це презентації творчості Г. Собачко-Шостак, К. Білокур, О. та Н. Бабенків та майстрів Пілюгіних, де в експозиції робіт було представлено індивідуальні риси майстрів та їх творчий розвиток в річищі соціального середовища та родини, що сформували загальноприйняті норми та стандарти народного мистецтва (Олійник, 2020, с. 68)

Не менш привабливими для виставкової діяльності є твори майстрів Прикарпаття, сучасні осередки народних промислів. Роботи прикарпатських умільців завжди привертали увагу і дослідників, і поціновувачів високою майстерністю виконання, багатством кольорових рішень, творчим та оригінальним підходом, глибиною тематики та дотепністю розповіді. Часом критиками визначається також почуття гумору, оптимізм, особливе чуття декоративності та високий рівень впізнаваності образів.

Серед відомих прикарпатських майстрів першої третини XX століття, що займались мистецтвом художньої обробки, представлені на виставках: Марко (1880–1946) і Петро Мегединюки, Микола Медвідчук, Василь (1877–1959) й Лукин Якіб'юки (кінець XIX – перша половина XX ст.), Борис Якіб'юк (перша половина XX ст.), Яків Тонюк (1903–1957), Микола Тонюк (1909–1937), родина Грималюків (1860–1945) тощо.

Звикле популярним на виставках народних майстрів з України був та залишається гончарський промисел. Кожному району гончарного промислу в Україні відповідають локальні художні особливості та особистості талановитих гончарів, майстрів, що підтримували та розвивали власні традиції гончарства. Специфічні риси гончарського мистецтва кожного регіону продиктовані наявними на місцевості матеріалами, технологічними засадами, місцевими традиціями. Експозиції гончарів вирізняються різноманітністю, багатством форм, кольорів, технологічних та мистецьких рішень. Наприклад, для кераміки Микулинців, Заліщек, Струсова, Скалату, Устечка, Торського (Тернопольщина) характерні димлений посуд, гладження, розпис, декорування, мармурування. Варто також відзначити оригінальний чорний посуд Т. Земського, майстра з Буданова, який виконувався за допомогою техніки гладження та розписаний рослинними орнаментами.

Саме тому справжнім мистецьким скарбом для виставок в Україні є твори декоративного мистецтва. Розуміння значення народної творчості для розвитку культури нації, благополуччя країни її позитивного іміджу у світі існувало на території України багато століть. Розглянемо декілька з основних позицій виставок народної майстерності на початку XX століття.

Історія виставкової діяльності України сягає давнини, закорінена у ярмарковий досвід, справи спонсорства та колекціонування як відомими політиками, управлінцями, меценатами-бізнесменами, так і релігійними діячами, власне, церквою.

Виставки як важливий засіб репрезентативності народного мистецтва України є не тільки ефективним способом передавання інформації, але й апелюють до широкого спектра можливостей, художніх форм та мистецьких задумів найрізноманітніших галузей народних промислів. Високі вимоги, що виявляє сучасна аудиторія передбачає також високий рівень організації виставок, що мають бути технологічними, цікавими, зручними та яскравими.

У кінці XIX на початку XX століття виставкова діяльність була добре розвинена як на Лівобережній, так і на Правобережній Україні. Музейні колекції, монастирі, приватні колекціонери, спонсори, виставкова діяльність, журнали – усі вони брали активну участь у популяризації творчості народних і професійних майстрів.

Однією з перших на території України була організована виставка в Одесі у 1820 році. Там були представлені також зразки народних промислів. Подібні виставки з того часу регулярно проходили в Києві, Харкові, Херсоні, Дніпрі (Катеринославі) та інших містах України. Ці виставки серед іншого представляли роботи народних майстрів України.

У Києві з 1902 по 1913 роки на регулярній основі проходили кустарні виставки, в експозиціях яких демонструвалися твори українського народного мистецтва. Це ткані роботи, вишивка, різьба по дереву, кераміка, скло та ін.

У 1913 році Київська Всеросійська фабрично-заводська, сільськогосподарська, торгово-промислова і науково-художня виставка була великим та яскравим мірила рівня української народної творчості. Ця виставка продовжувалась пів року, в її рамках відбувались зустрічі, артілей, майстрів, кооператорів, що працювали також в галузі народних промислів (Пекар, 2016).

Виставки, в межах яких представлені були народні промисли, проходили також на землях Західної України, яка входила до складу Австро-Угорської імперії. Львів був центром виставкової діяльності, у ньому проходили

Галицькі виставки досягнень усього регіону. Оцінку творчості народних майстрів давала не тільки львівська громада, але й закордонні поціновувачі.

Слід зазначити, що світові війни, політичні катаклізми не сприяли розвитку народної майстерності та виставкової діяльності. Часом витвори українського прикладного мистецтва легше було побачити на закордонних виставках, музейних та приватних колекціях світу.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Саме активна виставкова діяльність, що започаткована та розвивалася в Україні протягом багатьох років, сприяла розвитку народних промислів, дала можливість представити творчість народних та професійних майстрів, їх індивідуальних особливостей на тлі соціального середовища та родини. Виставкові експозиції дають можливість побачити етапи формування та творчий розвиток традиційного народного мистецтва.

У цьому дослідженні показано, що виставка є важливою складовою щодо популяризації народних наративів, збільшення ефективності мистецьких впливів мистецьких здобутків майстрів народних промислів України.

Насамкінець варто зазначити, що для подальшої підтримки народної мистецької творчості в нестабільних умовах в Україні варто підтримувати життєздатність мистецьких осередків на рівні урядової політики, грантових проєктів, спонсорської підтримки, виставкової діяльності; відновлювати матеріально-технічну базу підприємств з народних художніх промислів; працювати над мистецькою освітою у підготовці нових майстрів; розширяти ринки збуту для творів народних майстрів, пропагувати роботи саме автентичного високоякісного рівня.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бабій Н. П. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*. 2020. Вип. 36. С. 69–78.

2. Виставкова діяльність в Україні. URL: https://www.expo.org.ua/ua/index.php?lang=ua. 2019

3. Costelloe M. T. The British aesthetic tradition: from Shaftesbury to Wittgens tein / M. Timothy Costelloe. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 350 p.

4. Копієвська О. Культурні практики в дискурсі CULTURAL STUDIES. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2019. № 2. С. 49–53.

5. Миронова Т. Досвід створення музейної інституції в Україні. / Т. Миронова, Н. Шпитковська. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини* : зб. наук. праць. ІПСМ НАМ України. К. : Фенікс, 2013. Вип. 9. С. 111–116.

6. Олійник О.П. Творчий рух «Мистецтва і Ремесела» та його вклад в розвиток дизайну. / О.П. Олійник, А. С. Климчук. *Теорія та практика дизайну:* зб. наук. праць. К.: НАУ, 2020. Вип. 21. С. 66–72.

7. Пекар В. Виставкова індустрія України: історія, тенденції, проблеми і перспективи. www.euroindex.ua/index. php? ide=77. 2016.

8. Продіус Ю. І. Проблеми виставкової діяльності в умовах нестабільності зовнішнього середовища. / Ю.І. Продіус, А.В. Сутягіна *Економіка: реалії часу. Науковий журнал*. 2016. № 4 (26). С. 160–167. URL: http://economics.opu.ua/files/archive/2016/n4.html

9. Северин В. Генеза виставкової діяльності в Україні. *Організація та Управління. Новий колегіум*. 2018. № 3. С. 38–42.

REFERENCES:

1. Babiy, N. P. (2020). Aktualni kulturno-mystetski praktyky ta protsesy: problematyka naukovoho dyskursu. [Actual cultural and artistic practices and processes: issues of scientific discourse]. *Pytannya kulturolohiyi*, 36, 69–78. [in Ukrainian].

2. Vystavkova diyalnist v Ukrayini. [Exhibition activity in Ukraine]. URL: https://www.expo.org.ua/ua/index.php?lang=ua [in Ukrainian].

3. Costelloe, M. T. (2013). The British aesthetic tradition: from Shaftesbury to Wittgenstein. Cambridge : Cambridge University Press, 350 p. [in British].

4. Kopiyevska, O. (2019). Kulturni praktyky v dyskursi KULTUROLOHIYA. [Cultural practices in the discourse of CULTURAL STUDIES]. *Visnyk Natsionalnoyi akademiyi kerivnykh kadriv kultury i mystetstv,* 2, [in Ukrainian].

5. Myronova, T., Shpytkovska, N. (2013). Dosvid stvorennya muzeynoyi ustanovy v Ukrayini. [The experience of creating a museum institution in Ukraine]. *Suchasni problemy doslidzhennya, restavratsiyi ta zberezhennya kulturnoyi spadshchyny*, 9, 111–116. [in Ukrainian].

6. Oliynyk, O., Klymchuk, A. (2020). Tvorchyy rukh «Mystetstvo i Remesela» ta yoho vklad u rozvytok dyzaynu. [The creative movement "Arts and Crafts" and its contribution to the development of design]. *Teoriya ta praktyka dyzaynu,* 21, 66–72. [in Ukrainian].

7. Pekar, V. (2016). Vystavkova industriya Ukrayiny: istoriya, tendentsiyi, problemy i perspektyvy. [The exhibition industry of Ukraine: history, trends, problems and prospects]. www.euroindex.ua/index. php? ide=77 [in Ukrainian].

8. Prodius, Y., Sutyahina, A. (2016). Problemy vystavkovoyi diyalnosti v umovakh nestabilnosti zovnishnoho seredovyshcha. [Problems of exhibition activities in conditions of instability of the external environment]. *Ekonomika: realiyi chasu*, 4 (26), 160–167. [in Ukrainian].

9. Severyn, V. (2018). Heneza vystavkovoyi diyalnosti v Ukrayini. [The genesis of exhibition activity in Ukraine]. *Orhanizatsiya ta upravlinnya. Novyy kolehium*, 3, 38–42. [in Ukrainian].

УДК 75.046.3Копистинський:75/76(436+430)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-21

Лариса КУПЧИНСЬКА
кандидат мистецтвознавства, доцент, директор Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів, Львівська національна наукова бібліотека України імені Василя Стефаника, вул. В. Стефаника, 2, м. Львів, Україна, 79000
ORCID: *0000-0001-6461-4819*

Бібліографічний опис статті: Купчинська, Л. (2023). Вплив австрійського та німецького мистецтва на іконопис Теофіла Копистинського. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 152–161, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-21

ВПЛИВ АВСТРІЙСЬКОГО ТА НІМЕЦЬКОГО МИСТЕЦТВА НА ІКОНОПИС ТЕОФІЛА КОПИСТИНСЬКОГО

Стаття присвячена іконопису Теофіла Копистинського, відомого українського митця другої половини XIX – початку XX ст. Упродовж майже 40 років Т. Копистинський працював у понад 100 храмах і виконав приблизно 2 000 ікон. З об'єктивних причин ікони, які зберігаються в музеях та храмах, розташованих на теренах України та поза її межами, вимагають багатоаспектного аналізу. Це додатково підкреслює актуальність теми дослідження. ***Мета роботи*** *– визначення джерельної бази іконопису митця. Для досягнення мети використано* ***методологія****, яка включає такі методи пізнання як історико-системний, історико-типологічний і культурно-стилістичний.*

У статті підкреслено, що Т. Копистинський враховував вимоги часу. Митець орієнтувався на традиції місцевої іконописної школи. Він був добре обізнаний із творами XIII–XVIII ст. і характерними рисами іконопису західноукраїнських земель упродовж століть. ***Науковою новизною*** *статті є розкриття впливу західноєвропейського мистецтва на появу деяких ікон, які намалював Т. Копистинський. Це пояснюється навчанням митця у Кракові та Відні, де він вивчав досягнення видатних митців минулого, у тому числі Пітера Пауля Рубенса. Поза увагою живописця не залишилися здобутки віденської, дюссельдорфської, мюнхенської і нюрнберзької мистецьких шкіл. Їхній вплив на творчість Т. Копистинського помітний при вивченні ікон апостольського ряду іконостасу, а також намісних ікон та ікон для великих і бокових вівтарів. В поодиноких випадках він простежуються у творах, які митець намалював для костелів.*

Висновки. *Вирісши на ґрунті давньої української мистецької культури, Т. Копистинський повсякчас шукав нових засобів мистецького виразу, розширював горизонти. В іконах, які він намалював для багатьох храмів західноукраїнських земель, тісно поєднуються традиційне з новим. Опираючись на австрійське та німецьке мистецтво, митець кращими чином демонстрував нові можливості зображення святих, або біблійних сюжетів.*

Ключові слова: *Теофіл Копистинський, австрійське мистецтво, німецьке мистецтво, ікони, здобутки європейських митців, вплив.*

Larysa KUPCHYNSKA
Candidate of Art History, Associate Professor, Director Research Institute for Art Library Resources; Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv, 2 Stefanyka street, Lviv, Ukraine, 79000
ORCID: *0000-0001-6461-4819*

To cite this article: Kupchynska, L. (2023). Vplyv avstriiskoho ta nimetskoho mystetstva na ikonopys Teofila Kopystynskoho [Influence of austrian and german art on the iconography of Teofil Kopystinskyi]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 152–161, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-21

INFLUENCE OF AUSTRIAN AND GERMAN ART ON THE ICONOGRAPHY OF TEOFIL KOPYSTINSKYI

The article deals with the icon painting of Teofil Kopystinskyi, a famous Ukrainian artist of the second half of the 19th – beginning of the 20th century. For almost 40 years, T. Kopystinskyi had been working in more than 100 churches and painted approximately 2,000 icons. For objective reasons, the icons stored in museums and churches located on the territory of Ukraine and outside its borders, require a multi-faceted analysis. This further emphasizes the relevance of the research topic. ***The purpose of the work*** *is to determine the source base of the artist's icon painting. To achieve the purpose*

*a **methodology** was used, which includes such methods of cognition as historical-systemic, historical-typological and cultural-stylistic.*

*The article emphasizes that T. Kopystinskyi took into account the requirements of the time. The artist focused on the traditions of the local icon painting school. He was well acquainted with the works of the 13th–18th centuries and characteristic features of the iconography of Western Ukrainian lands over the centuries. **The scientific novelty** of the article is the disclosure of the influence of Western European art on the appearance of some icons drawn by T. Kopystinskyi. This is explained by the artist's studies in Krakow and Vienna, where he studied the achievements of outstanding artists of the past, including Peter Paul Rubens. The achievements of the Vienna, Dusseldorf, Munich and Nuremberg art schools did not remain outside his attention. Their influence on the work of T. Kopystinskyi is noticeable when studying the icons of the apostolic row of the iconostasis, as well as the place icons and icons for the high and side altars. In isolated cases, it can be traced in the works that the artist painted for churches.*

***The conclusions**. Having grown up on the soil of the ancient Ukrainian artistic culture, T. Kopystynskyi was always looking for new means of artistic expression, expanding his horizons. In the icons that he painted for many churches of Western Ukrainian lands, the traditional and the new are closely combined. Relying on Austrian and German art, the artist demonstrated in the best way new possibilities of depicting holy or biblical subjects.*

***Key words:** Teofil Kopystinskyi, austrian art, german art, icons, achievements of European artists, influence.*

Актуальність проблеми. Теофіл Копистинський відомий український митець другої половини XIX – початку XX ст. Левову частку його мистецького доробку становить релігійне малярство: іконопис і монументальний живопис. Встановлення місцевостей і храмів, у яких працював митець, проводиться шляхом вивчення реєстру, підготовленого ним наприкінці життя. Його доповнюють архівні матеріали з фондів Національного музею у Львові імені А. Шептицького (далі – НМЛ). Важливим джерелом дослідження спадщини митця є замітки у періодичних виданнях другої половини XIX – початку XX ст. Сьогодні з упевненістю можемо сказати, що упродовж майже 40 років він працював як іконописець і монументаліст у понад 100 храмах, розташованих тепер як на теренах України, так і поза її межами, переважно у Польщі, і виконав приблизно 2 000 ікон. Будучи власністю храмів, вони постраждали під час світових воєн. Їх знищували у радянські часи, коли викорінювалися прояви української культури. Поступово ікони зникають і в наш час. Багато пам'яток, переживши усі лихоліття, втратили свій первісний вигляд. Усе свідчить про актуальність багатоаспектного вивчення іконопису митця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У силу об'єктивних причин про релігійне малярство Т. Копистинського писали мало. Упродовж багатьох років дослідники зазначали, що для митця воно було основним джерелом заробітку: «Ради шматка хліба для себе й наростаючої рідні кинувся артист на заробітки. Зразу портретами […], а згодом – церковними мальовилами» (Голубець, 1926, с. 15). З роками науковці не змінили своєї думки. Вони писали, що йому доводилося «іти на компроміс задля заробітку» (Ткаченко, 1972, с. 59). У результаті мистецтвознавці не приділяли релігійному малярству митця належної уваги. У 2009 р. вийшла книжка «Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва західноукраїнських земель другої половини XIX – початку XX століть», в якій окремий розділ присвячено іконам митця (Купчинська, 2009, с. 141–178). У ньому головна увага зосереджена на розкритті особливостей комплексу художньо-виражальних засобів митця. Незважаючи на це, багато питань залишилося поза увагою мистецтвознавців.

Метою статті є розкриття джерельної бази іконопису Теофіла Копистинського, її обумовленість та інтерпретація відповідно до вимог часу.

Виклад основного матеріалу дослідження. На авансцені мистецького життя Т. Копистинський появився у час «обрядової війни», яка розпочалася з інтронізацією у 1861 р. Григорія Яхимовича. Заохочені митрополитом діячі західноукраїнських земель працювали над вирішенням питання очищення східного (грецького) обряду в Греко-католицькій Церкві. Митрополит Г. Яхимович і члени, створеної ним обрядової комісії, наголошували на необхідності встановлення у церквах іконостасів, які виступали символами східного обряду, на створенні ікон, які б відповідали йому. Намічені завдання передбачали вивчення і популяризацію давніх пам'яток, сприяли відродженню традицій іконописної школи краю: «Старинныи памятники нашого краю сохранены преимущественно въ церквахъ; въ церквѣ сосредоточалось житье народа за самостоятельного быту поли-

тичного, якъ и по его утратѣ. [Треба намагатися] о знятіе изъображеній найстаршихъ церквей, въ стилю византійскомъ созданыхъ, ихъ пляну, внѣшного вида, внутренного устроенія, образо̂въ, іконостасіо̂въ, яко именно церквей въ Рогатинѣ (1440 г.), Галичу, Богородчанахъ» (Русинъ Еремій, 1861, Чис. 33, с. 194). Позицію українців зміцнило Окружне послання Папи Пія IX від 1862 р.

До руху з очищення східного обряду долучилися митці. Корнило Романовський у своїх статтях наголошував на різнобічному вивченні мистецьких пам'яток, підкріпленому писемними джерелами. Це сприяло налагодженню системного і критичного їх аналізу, свого роду узагальненням, а отже формуванню об'єктивних висновків. Він був першим митцем, який підготував список ікон, присутність яких у церквах є неприпустима (Корнилій Р-й, 1877). У цей час Корнило Устиянович активно пропагував традиції афонської школи (Устіяновичь, 1888; Устіяновичь, 1891). Діяльність К. Романовського і К. Устияновича ставили у приклад тим, хто мав намір присвятити себе релігійному малярству (Бѣлоусъ, 1877, с. 106).

Подібно до своїх старших колег Т. Копистинський враховував вимоги часу. Малюючи ікони, він орієнтувався на традиції місцевої школи, з якими був добре обізнаний. Працюючи у різних куточках краю, відновлюючи пам'ятки мистецтва XIII–XVIII ст. (іконопис і стінопис) у храмах м. Беліни (Bieliny; Ніжанський повіт Підкарпатського воєводства), м. Жовква (Львівський р-н Львівської обл.), м. Загір'я (Zagórz; Сяноцький повіт Підкарпатського воєводств), м. Комарно (Львівський р-н Львівської обл.), Кракова, Лежайська, Львова і с. Тартаків (Червоноградський р-н Львівської обл.), а також в Музеї Ставропігійського інституту, митець аналізував еволюцію церковного малярства західноукраїнських земель, характерні для нього риси. У той же час він сформував власну велику збірку ікон. Деякі з них у 1888 р. він експонував на Археологічно-бібліографічній виставці Ставропігії: «Хустина Вероніки» (XVI ст.), «Успіння Пресв. Богородиці» (1675 р.), «Похвала Пресв. Богородиці» (XVIII ст.) (Шараневич, 1888, с. 44, 68, 71). У 1899 р. декілька з них подарував у фонди Музею Ставропігійського інституту, а в 1905 р. – Церковному музею, заснованому митрополитом Андреєм Шептицьким. Сьогодні вони належать до кращих у збірці НМЛ. Про добру обізнаність Т. Копистинського з місцевими традиціями свідчить також запрошення його до підготовки першого видання каталогу Археологічно-бібліографічної виставки Ставропігії 1888 р.

У вивченні джерельної бази іконописної спадщини Т. Копистинського окрему сторінку відкриває вивчення його архіву. Під час Першої світової війни основна його частина згоріла. Вцілілі матеріали в 1944 р. молодший син митця Олександр передав у фонди НМЛ. Серед них є десятки гравюр, фотографій і репродукцій із зображеннями святих і біблійних сцен. Основна їх частина походить з різних європейських країн. Деякі появилися у Львові.

Багато образотворчих матеріалів з архіву Т. Копистинського має тісний зв'язок з австрійськими і німецькими землями. Це пояснюється кількома чинниками. До важливих належить входження наприкінці XVIII – на початку XX ст. західноукраїнських земель до складу Австрійської імперії (з 1867 р. – Австро-Угорська). Історичні події сприяли популяризації здобутків окремого ряду мистецьких шкіл і формуванню естетичних переконань суспільства. Діяльність нової влади знайшла плідний ґрунт на українських землях. Німецькі поселення відомими були тут, починаючи з XIII ст. (Ісаєвич, 1996), багато мистецьких пам'яток, що належать майстрам німецького походження, назавжди увійшли до української мистецької скарбниці, велика їхня частина упродовж століть була прикладом для наслідування (Antonowytsch, 1942; Свєнціцька, 1966; Степовик, 1982; Овсійчук, 1991; Делюга, 1998; Герій, 2007; Pelekh, 2014; Герій, 2016; Пелех, 2016). До цього додавалися брак зображень ікон у візантійському стилі і первинний етап вивчення традицій української іконописної школи. Інші фактори, які визначили появу в архіві Т. Копистинського певного типу матеріалів, мають в основному особистий характер. До найголовніших належить навчання у Краківській школі образотворчих мистецтв і Віденській академії образотворчого мистецтва, авторитетних освітніх закладах держави і Європи. Там він вивчав досягнення провідних майстрів минулих століть. Це позначилося на появі в його творчості копій творів Карла Дольчі (C. Dolci) «Богородиця» (1871), «Мадонна» (1884), а також Пітера

Пауля Рубенса (P. P. Rubens) «Розп'яття» (1896), місце знаходження яких сьогодні не встановлене. Наявність деяких аркушів в архіві обумовлена працею митця у костелах.

Найбільшу групу в архіві формують гравюри, які появилися у друкарні німецького живописця, графіка, гравера і видавця Карла Майєра (K. Mayer) в Нюрнберзі, відомого своєю працею далеко за межами рідного міста. Слава, пов'язана з виконанням портретів і жанрових творів, прийшла до нього під час навчання у Парижі. Маючи багато замовлень, він співпрацював із видавництвом «Atelier für Kupferstich und Drukerei», а згодом придбав «Frauenholzschen Kunsthanlung». Серед образотворчих матеріалів Т. Копистинського з друкарні К. Майєра є дві сюжетні гравюри: «Усі поклоняються Тобі і прославляють Твоє святе ім'я» (з твору аноніма) і «Мадонна на Троні» (з твору Г. Гефса (H. Hefs)), а також однофігурні зображення апостолів і євангелістів, а саме – святі Павло, Йоганн, Пилип, Матвій, Симон і Маттій, виконані з твору Фрідріха Карла Гоші (F. K. Hosch (Hoesch, Hösch)) у 1820–1868 рр. Усі вони близькі за розміром: висота зображення – понад 11 см, ширина – понад 7 см. На окрему увагу заслуговує нумерація творів, відповідно: 58, 101, 205, 206, 209, 212, 214, 215. Це дозволяє припустити, що вони були ілюстраціями Біблії. Гіпотезу додатково підтверджують написи під зображеннями у двох перших естампах: відповідно «Псалми 65, 4» і «Пісні Пісень 6, 8». З огляду на композиційне вирішення до цієї групи можна віднести також гравюру «Зішестя св. Духа», яка обрізана по контуру зображення.

Помітно меншою в архіві Т. Копистинського є група гравюр із видавництва Георга Йозефа Манца (G. J. Manz) з Вюрцбурга, який здобув освіту в Нюрнберзі, а в 1830 р. розпочав свою власну справу. У 1835 р. він переніс видавничу майстерню у Регенбург, де здобув широку популярність. До цієї групи належать зображення святих Станіслава Костки (з твору представника мюнхенської школи Йозефа Обвексера (J. Obwexer), Симона (з твору чеського живописця Вільгельма Кандлера (W. Kandler) і Петра (з твору вихованця мюнхенської школи Йозефа Льойднера (J. Leudner) (Рис. 1). Нумерація, присутня під зображеннями, свідчить про те, що твори були окрасами книжок.

Рис. 1. Льойднер Й. Св. Петро (НМЛ). Середина XIX ст., гравюра

Проте відмінні композиційне вирішення, підписи, розміри доводять, що вони мають різне походження.

Усі інші естампи в архіві Т. Копистинського позбавлені будь-якого взаємозв'язку. Це твори різних митців виконані у різний час. До більш давніх належить гравюра «Христос Господь потонув у наших гріхах» авторства Йоганна Баптиста Кляубера (J. B. Klauber) (Рис. 2), успішного гравера і видавця в Аугсбургу у XVIII ст. В українського митця цей естамп не був випадковим, адже баварський гравер спеціалізувався у виконанні зображень

Рис. 2. Кляубер Й. Б. Христос Господь потонув у наших гріхах (НМЛ). Кін. XVIII ст., гравюра

святих, а в 1757 р. видав Біблію, яку прикрашали 100 його ілюстрацій.

Не залишилися поза увагою Т. Копистинського твори сучасників. В його архіві зберігається гравюра «Я – для мого любого, і до мене звернене все його бажання (Пісні Пісень 7, 11)», виконана вихованцем нюрнберзької школи, учнем К. Майєра – Йоганом Леонардом Раабом (J. L. Raab) з твору Теодора фон Дешвандена (Th. von Deschwanden), який початкову освіту здобув у свого батька відомого швейцарського релігійного художника, продовжувача традицій школи назарейців Мельхіора Пауля фон Дешвандера (M. P. von Deschwanden), поглиблював її в індустріальній школі Цюріха, а з 1845 р. в Мюнхені.

Правдоподібно, прикладом німецької мистецької школи є гравюра 1823 р. «Св. Варвара», у межах зображення якої розташований криптонім «S. L.» і рік її створення. На це опосередковано вказує розгортка книжки, яку вона прикрашає. Гравюра знаходиться на лівій лицевій її стороні, а на правій – житіє святої німецькою мовою. Цей ряд доповнює гравюра «Ім'я ж Діви було Марія (Лука 1, 27)» (Рис. 3), яка має латино- і німецькомовний підпис під зображенням.

Вивчаючи архів Т. Копистинського, звертаємо увагу на те, що він містить одну фотографію твору на релігійну тематику, пов'язану з німецьким мистецтвом. Це ікона «Мадонна на Троні» Франца Іттенбаха (F. Ittenbach) (Рис. 4), представника релігійно-романтичного напряму дюссельдорфської школи живопису, учня назарейця Фрідріха Вільгельма фон Шадова (F. W. von Schadow).

До кожної гравюри чи фотографії Т. Копистинський ставився з особливою шаною. Усі листи у випадку, навіть, незначних пошкоджень ним особисто підклеєні. На звороті одного із творів знаходимо також його ж власницький штамп. Багато з них були підручним матеріалом у творчих пошуках митця. У верхній частині окремих бачимо сліди багаторазового кріплення до дошки. На них помітними є сліди олійної фарби. Деякі містять розмітки, здійснені графітним олівцем з метою копіювання. А на звороті гравюри, виконаної з твору Т. фон Дешвандена, є проєкт різьбленої рами, в якій планувалося розмістити ікону українського митця у церкві.

Вивчення мистецької спадщини Т. Копистинського у повному обсязі дозволяє стверджувати, що частину із названих творів художник використовував під час виконання власних композицій. В основному це були гравюри, що пояснюється загальновідомими фактами. Вони завжди мають площинний характер графічного простору. Він неглибокий, в окремих випадках поділяється на кілька планів, в основному не конкретних, які зазначаються тими чи іншими елементами композиції. Саме зображення складається з ліній і плям, досить умовних. Відповідно усі ці твори були для українського митця свого роду образом, знаком, схемою явища.

Рис. 3. Автор не встановлений. Ім'я ж Діви було Марія (НМЛ). XIX ст., гравюра

Рис. 4. Іттенбах Ф. Мадонна на Троні (НМЛ). XIX ст., фотографія

У творчості Т. Копистинського важливу роль відіграло скрупульозне вивчення естампів. Він відстежував штрих за штрихом, лінію за лінією, які чинять певну часову послідовність сприйняття, а отже бачив розповідну форму кожного твору. Не випадковим у цьому відношенні є той факт, що митець оперував тими творами, які були ілюстраціями видань. Поза його увагою не залишилася притаманна їм серійність, продиктована у цьому випадку біблійними сюжетами.

Особлива, специфічна риса гравюри – поєднання відстороненості й розповідності, спонукали Т. Копистинського до використання зразків західноєвропейського мистецтва найперше при створенні ікон апостольського ряду, який, як відомо, появився на українських землях у XVI ст. і став обов'язковим в іконостасах вже у наступному столітті. Малюючи їх, він звертався до гравюр виключно з метою запозичення схеми зображення образу святого, його постановки, жесту тощо. Притому вносив власні корективи, продиктовані живописно-стильовою системою української ікони і семантикою іконостасу. Митець обов'язково розташовував апостолів на нейтральному тлі, одноколірному або збагаченому орнаментом, що відповідало традиціям українського іконопису. Це дозволяло йому концентрувати увагу на зображенні того чи іншого учня Ісуса Христа. Він малював кожного з них облагородженим, у святково-піднесеному стані, подавав їх у тісному зв'язку з тими, що поряд, а головно з центрального іконою ряду – «Моління» («Ісус Христос Вседержитель на троні», «Спас Великий Архиєрей»), яка по суті визначає їхній внутрішній стан, характер поведінки і сюжетний зв'язок. Він «у свої релігійні композиції прагнув внести риси життєвості й конкретності» (Ткаченко, 1972, с. 59). На ранньому етапі творчості відхід митця від першоджерела мало помітний. Проте таке твердження будується з огляду лише на ікону «Св. апостол Симон» (1883–1884), в якій присутнє точне відтворення гравюри Г. Й. Манца. Сьогодні вона прикрашає іконостас парафіяльної церкви св. архистратига Михайла с. Шоломиничі (Львівський р-н Львівської обл.). Набувши досвід, митець помітно вправніше оперував наявним матеріалом. На це вказує ікона «Св. апостол Петро» (1905–1912) з церкви св. архистратига Михайла с. Рудники (Стрийський р-н Львівської обл.). В її основі лежить гравюра з майстерні Г. Й. Манца, де святий зображений анфас, із книгою у правій, а ключем у лівій руці, позаду нього пейзаж, плани якого відмічені колоною, пальмами і скалою з хрестом. В українській іконі він з обов'язковими для нього атрибутами поданий на вкритому срібними квітами золотому тлі у тричвертному повороті, завдяки якому розкрито глибину простору. На окрему увагу заслуговує в іконі психологічний вираз апостола, який підсилює звернений до глядача погляд широко розплющених, з темними зіницями очей (Рис. 5). У цьому контексті слід згадати гравюру із зображенням св. апостола Матвія, яка виконана із врахуванням твору Йоганна Фрідріха Овербека (J. F. Overbeck). Беззаперечний авторитет австрійського художника помітно вплинув на те, що Т. Копистинський упродовж усього творчого шляху залишав створений ним образ практично без змін. Він присутній в іконі (1877) церкви св. Миколи м. Миколаїв (Стрийський р-н Львівської обл.), а також в іконі (1903–1904) церкви Різдва Пресв. Діви Марії с. Терло (Самбірський р-н Львівської обл.). Звертаючись до знайденого Й. Ф. Овербеком образу, український митець кожен раз подавав його на другому плані, позаду іншого апостола.

Використання Т. Копистинським здобутків західноєвропейських майстрів простежується і в інших іконах іконостасу, проте помітно рідше. Сьогодні вдалося виявити один такий приклад. Це храмова ікона «Різдво Пресв. Діви

Рис. 5. Копистинський Т. Св. Петро (с. Рудники). 1905–1912, олія

Марії» (1903–1904) церкви у с. Терло, яка знаходиться у намісному ряді. В її основі лежить гравюра «Ім'я ж Діви було Марія» невідомого майстра. Працюючи над нею, митець свідомо оминув точного відтворення першоджерела. Це дозволило йому підкреслити вагомість образу св. Йоакима, в якого на руках Немовля, детально промалювати жінок-помічниць, розширити перспективу внутрішнього простору (Рис. 6). Правдоподібно, інший варіант цієї ікони був виконаний у 1897 р. для церкви Пресв. Трійці у м. Щирець (Львівський р-н Львівської обл.), яка згоріла під час Першої світової війни. Очевидці наголошували, що найпривабливішими є «живі» обличчя св. Анни та Йоакима, жінки-лікаря, служниць, одна з яких гріє пелюшки, а друга готує ліжечко (М. М. К., 1897). Це свідчить, що, навіть, дві з нині відомих ікон відрізнялися між собою, не дивлячись на спільне першоджерело, яке було тільки ключем до розкриття християнського сюжету.

Свій архів у дуже рідкісних випадках Т. Копистинський використовував з метою виконання ікон для великих і бокових вівтарів. Прикладом є велика вівтарна ікона «Пресв. Богородиця з Дитям» (1910; нині у фондах НМЛ) із с. Зозулинці (Чортківський р-н Тернопільської обл.), яку художник намалював, беручи до уваги фотографію твору Ф. Іттенбаха. Порівняння їх між собою показує переймання митцем лише основної схеми композиції. Оминаючи академічно-класицистичний стиль у характеристиці канонічного образу, він вніс чимало змін у деталі. Вони присутні в обличчі Пресв. Богородиці, у Її вбранні, стосуються німбу, трону, килиму і троянди біля Її ніг тощо. В іконі помітним є слід від зображення жезлу, який ліквідований самим автором. На окрему увагу заслуговує орнаментальне тло. Воно вражає багатством мотивів, які в загальних рисах нагадують кращі зразки українського бароко. У результаті українська ікона набула абсолютно нового звучання, сповненого ліризму і поетичності образу (Рис. 7).

Із багатьох у творчому доробку Т. Копистинського виділяється ікона «Христос у в'язниці гріхів», намальована з твору Й. Б. Кляубера. Припускаємо, що вона виступає ескізом ікони для костелу Пресв. Діви Марії у Кракові, яка на початку 1894 р. експонувалася у торгівлі Івана Дуткевича: «П. Теофіль Копистиньскій […] вымалювавъ до кракôвского костела Панны Маріи образъ представляючій Христа у вязници […]. Увязненый Христосъ знаходить ся за кратами въ стоячôй пригорбленôй поставѣ, зъ

Рис. 6. Копистинський Т. Різдво Пресв. Діви Марії (с. Терло). 1903–1904, олія

Рис. 7. Копистинський Т. Пресв. Богородиця з Дитям (НМЛ). 1910, олія

руками прикованными до стовпа, а зъ-за кратъ выглядає цѣле лице Спасителя» (П[ан] Теофіль Копистиньскій, 1894) (Рис. 8).

Висновки. Вивчення релігійного мистецтва Т. Копистинського, дозволяє стверджувати, що творчість художника розвивалася на межі орієнтального (східного) та окцидентального (західного) світів. Більшість виконаних ним ікон виступає кращим прикладом його тяжіння до переосмислення національних традицій із врахуванням досвіду західноєвропейських мистецьких шкіл.

Великий вплив на Т. Копистинського мало релігійне малярство майстрів віденської, дюссельдорфської, мюнхенської і нюрнберзької шкіл. Будучи далеким від сліпого наслідування, він зосередив увагу на пошуку чуттєвого, яке було б аналогом божественній ідеї, на розкритті духовного виразу людської особистості у плані онтологічного антиномізму. Володіючи та вільно оперуючи цілим комплексом художньо-виражальних засобів, митець досяг правдивості образу, який вирізняється життєстверджувальним характером. Опираючись на німецьке мистецтво, художник показав нові можливості зображення святих, або ж біблійних сюжетів.

Рис. 8. Копистинський Т. Христос у в'язниці гріхів (НМЛ). 1894, олія

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бѣлоусъ Ѳ. И. Церкви русскія въ Галиціи и на Буковинѣ въ сравненіи съ храмами и зданіями у инныхъ, преимущественно у древнихъ народовъ. Коломыя: Черенками и иждивеніемъ Мих. Бѣлоуса, 1877. 184 с.
2. Герій О. Культурний трансфер: стиль Корнеліса Флоріса в інтерпретації Йоганна Пфістера. *Народознавчі Зошити*, 2016. Зош. 5. С. 1189–1197.
3. Герій О. Роль західноєвропейських орнаментальних гравюр у збагаченні репертуару мотивів української іконостасної різьби XVII ст. *Буття в мистецтві: збірник наукових праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди 80-річчя.* Львів, 2007. С. 168–176.
4. Голубець М. Сто літ галицького малярства. *Галицьке малярство.* Львів, 1926. С. 1–47.
5. Делюга В. Графічні взірці в укранському іконописі XVII–XVIII століть. *Записки Наукового товариства імені Шевченка.* Львів, 1998. Т. CCXXXVI. С. 117–126.
6. Ісаєвич Я. Вступ до теми: Німецькі поселення в середньовічній Західній Україні. *Німецькі колонії в Галичині: історія – архітектура – культура.* Львів: Манускрипт, 1996. С. 32.
7. Корнилій Р-й [Романовський К.]. Изъ села. *Слово*, 1877. Чис. 41. С. 1–2.
8. Купчинська Л. Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва західноукраїнських земель другої половини XIX – початку XX століть. Львів; Філадельфія: Друкарські куншти, 2009. 314 с.
9. М. М. К. Изъ ателье русского художника. *Галичанинъ*, 1897. Чис. 289. С. 3.
10. Овсійчук В. А. Майстри українського барокко: Жовківський художній осередок. Київ: Наукова думка, 1991. 400 с.
11. П[ан] Теофіль Копистиньскій. *Дѣло*, 1894. Чис. 48. С. 2.
12. Пелех М. Іконографічні пошуки українського малярства XVII століття: До джерел інспірації. *Sztuka sakralna pogranicza*, 2016. Т. II. S. 207–217.
13. Русинъ Еремій [Кобринський Й.]. Чого маемъ желати? Отъ Коломыи. *Слово*, 1861. Чис. 32. С. 190; Чис. 33. С. 194; Чис. 46. С. 264; Чис. 47. С. 268; Чис. 48. С. 1–2.
14. Свєнціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ: Наукова думка, 1966. 156 с.

15. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть: Еволюція образної системи. Київ: Наукова думка, 1982. 332 с.

16. Ткаченко М. Теофіл Копистинський. Київ: Мистецтво, 1972. 88 с.

17. Устіяновичь К. Н. Де що о нашôй живописи церковнôй. *Дѣло*, 1888. Чис. 7. С. 1–2; Чис. 9. С. 1; Чис. 10. С. 1.

18. Устіяновичь К. Де-що о мальованю церквей. *Дѣло,* 1891. Чис. 47. С. 1; Чис. 48. С. 1.

19. Шараневичъ И. Каталогъ археологическо-библіографичекои выставки Ставропигійского института въ Львовѣ открытой дня 10 Октобрія 1888, а имѣющой быти закрытою дня 12 Януарія 1889 по н. ст. Львовъ, 1888. 93 с.

20. Antonowytsch D. Deutsche Einflüsse auf die Ukrainische Kunst. Leipzig, 1942. 180 S.

21. Pelekh M. Old Testament symbolics in the Virgin's and Chtist's iconography in the XVIIth century iconostasises of Galicia. *Spheres of Culture*, 2014. Vol. 7. P. 533–539.

REFERENCES:

1. Bilous, T. Y. (1877). Tserkvy russkiia v Halytsiy y na Bukovyni v sravneniy s khramamy y zdaniiamy u ynnykh, preymushchestvenno u drevnykh narodov [Ukrainian churches in Galicia and Bukovina in comparison with churches and buildings of other, mainly ancient peoples]. Kolomyia: Cherenkamy y yzhdyveniemъ Mykh. Bilousa [in Ukrainian].

2. Herii, O. (2016). Kulturnyi transfer: styl Kornelisa Florisa v interpretatsii Yohanna Pfistera [The cultural transfer: Cornelis Floris style in Johann Pfister's interpreting]. *Narodoznavchi Zoshyty*, 5, 1189–1197 [in Ukrainian].

3. Herii, O. (2007). Rol zakhidnoievropeiskykh ornamentalnykh hraviur u zbahachenni repertuaru motyviv ukrainskoi ikonostasnoi rizby XVII st. [The role of Western European ornamental engravings in enriching the repertoire of motifs of Ukrainian iconostasis carvings of the 17th century]. *Buttia v mystetstvi: zbirnyk naukovykh prats i materialiv na poshanu Stepana Kostiuka z nahody 80-richchia.* Lviv, 2007. P. 168–176 [in Ukrainian].

4. Holubets, M. (1926). Sto lit halytskoho maliarstva [One hundred years of Galician painting]. *Halytske maliarstvo.* Lviv. P. 1–47 [in Ukrainian].

5. Deliuha, V. (1998). Hrafichni vzirtsi v ukranskomu ikonopysi XVII–XVIII stolit [Graphic prototypes in the ukrainien icon painting of the17th and 18th centuries]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*, CCXXXVI, 117–126 [in Ukrainian].

6. Isaievych, Ya. (1996). Vstup do temy: Nimetski poselennia v serednovichnii Zakhidnii Ukraini [Introduction to the topic: German settlements in medieval Western Ukraine]. *Nimetski kolonii v Halychyni: istoriia – arkhitektura – kultura*. Lviv: Manuskrypt. P. 32 [in Ukrainian].

7. Kornylii R-y [Romanovskyi, K.]. (1877). Yz sela [From the village]. *Slovo*, 41, 1–2 [in Ukrainian].

8. Kupchynska, L. (2009). Tvorchist Teofila Kopystynskoho u konteksti rozvytku obrazotvorchoho mystetstva zakhidnoukrainskykh zemel druhoi polovyny XIX – pochatku XX stolit [The work of Theofil Kopystynsky within the context of the development of the fine arts in Western Ukraine during the second half of the nineteenth and the beginning of the twentieth ceturies]. Lviv; Filadelfiia: Drukarski kunshty [in Ukrainian].

9. M. M. K. (1897). Yz atele russkoho khudozhnyka [From the studio of a Ukrainian artist]. *Halychanyn*, 289, 3 [in Ukrainian].

10. Ovsiichuk, V. A. (1991). Maistry ukrainskoho barokko: Zhovkivskyi khudozhnii oseredok [Masters of the Ukrainian Baroque: Zhovkiv artistic center]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

11. P[an] Teofil Kopystynskii [Mr. Teofil Kopystinskyi]. (1894). *Dilo*, 48, C. 2 [in Ukrainian].

12. Pelekh, M. (2016). Ikonohrafichni poshuky ukrainskoho maliarstva XVII stolittia: Do dzherel inspiratsii [Iconographic searches of Ukrainian painting of the 17th century: To the sources of inspiration]. *Sztuka sakralna pogranicza*, II, 207–217 [in Ukrainian].

13. Rusyn Eremii [Kobrynskyi, Y.]. (1861). Choho maem zhelaty? Ot Kolomyy [What should we wish for? From Kolomyia]. *Slovo*, 32, 190; 33, 194; 46, 264; 47, 268; 48, 1–2 [in Ukrainian].

14. Svientsitska, V. (1966). Ivan Rutkovych i stanovlennia realizmu v ukrainskomu maliarstvi XVII st. [Ivan Rutkovich and the formation of realism in Ukrainian painting of the 17th century]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

15. Stepovyk, D. V. (1982). Ukrainska hrafika XVI–XVIII stolit: Evoliutsiia obraznoi systemy [Ukrainian graphics of the 16th–18th centuries: Evolution of the image system]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

16. Tkachenko, M. (1972). Teofil Kopystynskyi [Teofil Kopystinskyi]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

17. Ustiianovych, K. N. (1888). De shcho o nashii zhyvopysy tserkovnii [Something about our church painting]. *Dilo*, 7, 1–2; 9, 1; 10, 1 [in Ukrainian].

18. Ustiianovych, K. N. (1891). De-shcho o malovaniu tserkvei [Something about painting churches]. *Dilo*, 47, 1; 48, 1 [in Ukrainian].

19. Sharanevych, Y. (1888). Kataloh arkheolohychesko-bybliohrafychekoy vystavky Stavropyhiiskoho ynstytuta v Lvovi otkrytoi dnia 10 Oktobriia 1888, a ymeiushchoi byty zakrytoiu dnia 12 Yanuariia 1889 po n. st. [Catalog of the archaeological and bibliographic exhibition of the Stauropegion Institute in Lviv, opened on October 10, 1888, and to be closed on January 12, 1889, according to the new style.]. Lviv [in Ukrainian].

20. Antonowytsch, D. (1942). Deutsche Einflüsse auf die Ukrainische Kunst [German influences on Ukrainian art]. Leipzig [in German].

21. Pelekh, M. (2014). Old Testament symbolics in the Virgin's and Chtist's iconography in the XVIIth century iconostasises of Galicia. *Spheres of Culture*, 7, 533–539 [in English].

УДК 766:003.07]:316.472.4
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-22

Інна ЧЕРКЕСОВА
професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри образотворчого мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0003-3274-2220*

Бібліографічний опис статті: Черкесова, І. (2023). Графіка українських шрифтів: проблема використання на електронних сторінках гаджетів. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 162–167, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-22

ГРАФІКА УКРАЇНСЬКИХ ШРИФТІВ: ПРОБЛЕМА ВИКОРИСТАННЯ НА ЕЛЕКТРОННИХ СТОРІНКАХ ГАДЖЕТІВ

У статті стисло проаналізовано ситуацію з можливостями користування шрифтом «Рутенія» у цифровому просторі на електронних сторінках гаджетів. Попри оцифровки графічних шрифтових форм, що розроблені для української мови вітчизняними дизайнерами шрифту за вимогами для шрифтових гарнітур (Regular, Bold, Italic), шрифти з українськими національними ознаками неможливо використовувати як у налаштуваннях операційних систем, так й у наборі контенту на електронних сторінках. Ця проблема потребує вирішення за участі Консорціуму Юнікоду з додаванням місця до стандартних таблиць символів для певних шрифтів. Зазначено переваги у розповсюджені текстового українського контенту соцмережами з метою донесення інформації шрифтами з українським характером про справжню історію та культуру України народам всіх країн сучасної глобальної цивілізації. Важливим є те, що стилі українських шрифтів адаптовано не тільки для кирилиці, а й для латинниці, що сприяє активному розповсюдженню перекладів українських авторів на європейські мови.

***Метою дослідження** стало аналізування ситуації з ознайомленням спеціалістів різних професіональних напрямків, широкого загалу освічених людей й, головним чином, молоді, котра вже потрапила у тенета цифрового світу, з шрифтами з національними ознаками, такими як, наприклад, Рутенія.*

***Науковизна новизна.** Проблема з використання, задіяння шрифтів з українським характером є дуже актуальною в аспекті розповсюдження інформації про культуру, соціальне життя, науку України. Стилі графіки знаків – літер, якими утворюються слова і цілком інформація одразу, з першого погляду читача/користувача/глядача дозволяють визначати приналежність до певної країни. У статті зазначено неперервність історичного розвитку шрифтових знаків, що ввібрали у себе соціальні зрушення майже за півтора тисячоліття розвитку України.*

***Висновки.** Такий багаж є потужною основою для винайдення саме таких графічних форм шрифтових гарнітур, котрі можна використовувати на електронних сторінках цифрових технологій і за графікою впізнаваних як саме українські шрифти. Актуальним є і внесення українських шрифтів до операційних систем Windows, Android, IOS, MacOS.*

***Ключові слова:** шрифт, Рутенія, кирилиця, латиниця, знак, таблиці Unikode, графема, абетка, шрифтова гарнітура, діалектичний закон заперечення-заперечення, дизайн шрифту, соцмережі.*

Inna CHERKESOVA
Professor, Honored Arts Figure of Ukraine, Professor of the Department of Fine Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
***ORCID:** 0000-0003-3274-2220*

To cite this article: Cherkesova, I. (2023). Hrafika ukrainskykh shryftiv: problema vykorystannia na elektronnykh storinkakh hadzhetiv. [Graphics of ukrainain fonts: the problem of use on gadget's digital pages]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 162–167, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-22

GRAPHICS OF UKRAINIAN FONTS: THE PROBLEM OF USE ON GADGET'S DIGITAL PAGES

The article briefly analyzes the situation with the possibilities of using the font "Ruthenia" in the digital space on the gadgets' electronic pages. Despite the digitization of graphic font forms developed for the Ukrainian language by national font designers according to the requirements for font typefaces (Regular, Bold, Italic), fonts with Ukrainian national characteristics impossible to use neither in the settings of operating systems nor in the content set on electronic

pages. This problem needs to be solved with the participation of the Unicode Consortium by adding space to the standard character tables for certain fonts. The advantages of distributing Ukrainian textual content by social networks to convey information in fonts with Ukrainian character about Ukraine's true history and culture to the peoples of all countries of modern global civilization are indicated. What is important is that the styles of Ukrainian fonts are adapted not only for the Cyrillic alphabet but also for the Latin alphabet, which contributes to the active dissemination of the Ukrainian authors' translations into European languages.

***The purpose** of the study was to analyse the situation with the introduction of fonts with national characteristics, such as Ruthenia, to specialists in various professional fields, the general public of educated people and, mainly, young people who have already fallen into the net of the digital world.*

***Scientific novelty.** The problem of involving and using fonts with a Ukrainian character is very relevant in terms of disseminating information about Ukraine's culture, social life, and science. The styles of graphic characters - letters that form words and information at once, at the first glance of the reader/user/viewer - allow to determine the affiliation to a some ecxact country. The article notes the continuity of the historical development of font signs, which have absorbed social changes over almost a millennium and a half of Ukraine's development.*

***Conclusion.** Such baggage is a powerful basis for the invention of such graphic forms of font typefaces that can be used on electronic pages of digital technologies and are recognisable as Ukrainian fonts by their graphics. It is also important to include Ukrainian fonts in Windows, Android, IOS, and MacOS operating systems.*

***Key words:** font, Ruthenia, Cyrillic, Latin, sign, Unikode tables, grapheme, alphabet, font typeface, dialectical The Law of the Negation of the Negation, font design, social networks.*

Актуальність проблеми. Графічне відображення української мови різними стилями шрифтів набуло значення в аспекті позиціонування України у міжнародному просторі. Стиль саме українських шрифтів виходить на рівень державних символів і дозволяє з першого погляду на текстову інформацію визначити країну. І якщо з вибором саме українських шрифтів для друку у сьогоденні проблем немає, то є проблема використання українських шрифтів на електронних (цифрових) сторінках. На операційні системи (Windows, Android, IOS, MacOS) встановлено за замовчуванням шрифти, що обрані дизайнерами компанії Meta під керівництвом медіамагната Марка Цукерберга. До переліку таких шрифтів українські шрифти поки що не внесені.

Аналіз досліджень. Науковці й пересічні користувачі соцмереж не спроможні використовувати такі українські шрифтові гарнітури як «Рутенія», «Хоменківська», «Захар» тощо для створення текстового контенту. Євген Садко у сегменті блогу Rentafont позначив проблему неможливості використання шрифту-бренду «Рутенія», створеного знаменитим шрифтарем, митцем Василем Чебаником, на сторінках сайтів та мобільних додатків, наприклад, Фейсбук (Facebook), Вайбер (Viber), Месенжер (Messenger), Телеграм (Telegram). Є. Садко зазначив, що для використання шрифту Рутенія та інших українських шрифтів їх треба додати до операційних систем. Зробити це можна двома способами: «1) Переконати власника соціальної мережі вбудувати у сайт і додаток шрифт Rutenia. Тоді користувачі зможуть створювати тексти, оформлені цим шрифтом. 2) Переконати Консорціум Юнікоду додати у стандартні таблиці символів місця для Рутенії…» (Садко, 2020).

Кирило Ткачов, шрифтовий дизайнер і каліграф, засновник міжнародного фестивалю «Простір літер», вважає, що за останні 20 років шрифтовий дизайн в Україні зазнав дуже потужного розвитку і вирізняється схильністю до експериментів. Це особливо помітно у створені власних кириличних форм з інтеграцією історичних форм літер у сучасні шрифтові форми. К. Ткачов стверджує, що гарнітури українських авторів все більше стають популярними і затребуваними у світі. У своєму блозі Ткачов показує найпопулярніші шрифти за кордоном, такі як: шрифт Bandera (Бандера) Андрія Шевченка, шрифт DR Kruk (шрифт було відзначено на міжнародному конкурсі в Японії Morisawa Type Design Competition) Дмитра Растворцева. Дизайнери нової словолитні «АльфоБраво» розробили шрифтову гарнітуру гротесків Aleksa з дев'яти насиченостей на основі традиційних українських форм початку XX століття. Шрифти цієї студії-словолитні добре відображаються на екранах моніторів та у формах друкованих видань (Ткачов, 2022). Кирило Ткачов розробив фірмовий шрифт міста Луцьк – Lutsk Type, щоб доповнити елементами впізнаваності айдентику одного з найдавніших міст України та сприяти його популяризації у сфері туризму. Шрифт характеризується як декоративний, брусковий, геометричний, акцидентний. Призначений для коротких речень або одного слова. Своєю характерною декоративною

формою одразу привертає увагу до написів. Має форми як кириличні, так і форми латиниці. Для виділення з метою реклами Луцький шрифт доцільно використовувати на електронних сторінках в інтернеті. Саме Кирило Ткачов зробив аналіз формування шрифтової субкультури з 2000 р. За 20 років видбулися знакові події у трасформаціях українських шрифтів, що поетапно висвітлив талановитий дизайнер шрифту і аналітик К. Ткачов. Здобутки вітчизняних шрифтарів набули визнання закордоном. Ткачов у своєму аналізі зазначив по іменах плеяду дизайнерів шрифту, що оцифрували вже існуючи гарнітури у типографіці та створили авторські нові шрифти сучасної України (Ткачов, 2020).

Тетяна Іваненко, науковець, доцент ХДАДМ, стверджує, що «Шрифтовий дизайн є особливою формою вираження суспільної свідомості, …, шукає нову естетику…» Вона акцентує на взаємодії простору букв з площиною аркуша. Логічно продовжити про взаємодію шрифтових форм з цифровим простором. Т. Іваненко називає найбільш функціональними для читання тексту з екрану монітору «екранні» шрифти Georgia (з серіфами) й Verdana (гротеск) (Іваненко, 2019). Проблема вирішення комфорту сприйняття інформації стилістичними формами шрифтів у процесі зчитування контенту з екрану монітору залишається актуальною у сьогоденні.

Василь Чебаник, славнозвісний шрифтар і графік, доводить, що розроблені ним графічні форми шрифту «Рутенія» є найбільш детерміновані історичними формами старослов'янських шрифтів і логічно утворюються на їхній основі. Рутенія увібрала найхарактерніші ознаки графічних форм, що асоціативно відповідні фонемам української мови (Чебаник, 2021).

Андрій Месюр у своєму дописі «Кирилиця, латинка та Чебаник» зазначав, що кирилична абетка є наріжним каменем української культури і сформувалася в Україні-Русі. Якщо відмовитися від кирилиці, то це означає відмову від пам'яток українського письменства більш ніж за тисячу років. У випадку переходу на латинку, українська писемна історична спадщина перестане існувати для сучасного і майбутнього населення України в оригінальному вигляді. Долучатися, досліджувати, розуміти ці оригінальні тексти можна буде лише через переклади з кирилиці на латиницю. Відбудеться втрата сенсу оригінальної текстової інформації тисячолітніх джерел для майбутніх поколінь України. Повернення до джерел привело В.Я. Чебаника до створення Рутенії, що надало певні переваги у сприйнятті текстів, набраних шрифтом «Рутенія», а саме: 1) українська писемна мова не буде схожа на російську; 2) українська писемна мова стане унікальною й впізнаваною; 3) зникне плутанина у прочитанні слів носіями писемної мови латиницею (ананас – ахахас: кирилична «н» читається латинкою як «х». Арарат – апапат: кирилична «р» читається латинкою як «п») (Месюр, 2017).

Мета статті полягає у висвітлені сьогоднішнього стану розвитку та поширення світовими просторами шрифтів з українським характером, зокрема шрифту «Рутенія»; у зазначені проблем з наданням місця в юнікодівських таблицях для символів – знаків українських шрифтів. Ознайомлення дизайнерів, копірайтерів, перекладачів, відповідальних чиновників сфери освіти і науки з наявністю вітчизняних шрифтів і оцифрованних шрифтових гарнітур є потрібним для просування реєстрації українкиї абеткових символів у системах Майкрософт (Microsoft).

Виклад основного матеріалу. Пришвидшена динаміка розвитку та глобальне розповсюдження ІТ у споживацькому суспільстві примушує користувачів до сприйняття певних форм організації інформації: візуального, а головне, вербального контенту на цифрових сторінках соцмереж. Текстовий контент подається формами певних шрифтів, частіше гротесками (буквами без серіфів). Для користувачів/читачів головним є комфорт швидкого сприйняття змісту текстів. На графічну форму букв не звертається увага. Але спеціалісти з шрифту повинні враховувати всі особливості сприйняття текстової інформації з екранів гаджетів і опрацьовувати графічні форми кожного знакубукви з огляду саме на зручність читання. Але не тільки проблемами комфорту зчитування текстів опікуються шрифтарі. Вони вирішують і проблеми задіяння у текстових обсягах інформації шрифтів з певними стилістичними ознаками, що сприймаються і розрізняються саме як українські. Славетний графік-шрифтар Василь Чебаник у своїх виступах (наприклад, фільм «Абетка української мови») не однора-

зово підкреслював, що українська мова не приймається системою Майкрософт як самостійна тому, що користується російською абеткою. Це стосується саме Рутенії, авторського шрифту В.Я. Чебаника. Прояснення ситуації й виявлення справжнього ставлення ІТ-компаній до української мови надає інформація про те що:

1) з 2007 року усі продукти Майкрософт мають український інтерфейс і працюють з українською мовою.

2) українська мова використовує власну абетку, що відрізняється кількома літерами від македонської, болгарської тощо і належить до групи кириличних знаків. Європейські мови послуговуються різними версіями латинської абетки, що відрізняються кількома літерами (Садко, 2020).

Молодим шрифтарям-графікам, дизайнерам шрифтів потрібно чітко усвідомити змістовне значення професійних понять: шрифт, абетка, буква, графема.

Абетка – алфавит (алфабет) – це сукупність сформованих графічних знаків – графем – розміщених у традиційно встановленому порядку. Таблиця традиційно розташованих графем і є абетка.

Кожний графічний знак абетки є буква. Букви це графічні знаки для позначення звуків (фонем) на письмі.

Графема – мінімальна одиниця писемної мови (скелет букви). Графема є відповідною фонемі (певному звуку в усній мові).

Шрифт – система букв за загальною закономірністю формотворення на основі графем певної абетки.

Гарнітура (шрифтова) – шрифт + знаки конкретного графічного зображення. Кожна гарнітура вирізняється стилістикою графічних форм. Набір шрифтів кожної гарнітури характеризується кеглем (розміром), напрямом накреслення (пряме, курсив), насиченістю (світлий, жирний, напівжирний, тощо). Кожна шрифтова гарнітура має власну назву: Times New Roman, Calibri, Roboto, Zahar, Homenko, UkrSans, Ancient Kyiv, Georgia, Verdana, Arial тощо. Всі знаки цих гарнітур мають зареєстровані знаки у кодових таблицях Unikode (Юнікод).

Кодові таблиці Юнікоду є стандартами для розробників шрифтів (заповнення таблиці графем конкретними знаками, призначеними для конкретних потреб). У свою чергу комп'ютери завдяки кодовим таблицям «розуміють» (розрізняють) і роблять вибір букв у шрифтах. У Юнікоді є таблиця для кириличних шрифтів взагалі й для суто українських зокрема. Відбувається й додавання певних знаків, спонсоване державою, наприклад знак гривні ₴ (Unikode: U+20B4).

Розглянемо грфічну форму знака гривні у різних штрифтових гарнітурах

₴ – Times New Roman, кегль 18;

₴ – Homenko, кегль 18; ₴ – знак гривні Хоменківської гарнітури, що не відобразився під час друку, це приклад відсутності цієї гарнітури в операційній системі комп'ютера в друкарні. Тому автор вставила знак, що перевела в картинку у фотошопі. Читач побачить пустий прямокутник, а не знак гривні а-ля Хоменко!

₴ – Calibri, кегль 18;

₴ – Verdana, кегль 18.

Оскільки шрифт Рутенія не інстальовано в систему мого комп'ютера, то відобразити цей знак для мене не можливо. Як довів Євген Садко, нікому з користувачів неможливо скористатися шрифтом «Рутенія» у текстових контентах на гаджетах. Індивідуальне використання цього шрифту буде видно тільки самому власнику ліцензії на право користування цим шрифтом.

Логічно зробити висновок, що саме держава повинна ініціювати регістрацію знаків шрифту «Рутенія» в таблицях Unikode та інсталювання його на всі операційні системи продукції Microsoft.

В.Я. Чебаник створив красиву за пластикою графіку шрифту «Рутенія» засобами каліграфії. Цифрові форми Рутенії для набору текстів створили добре відомі в Україні та за її межами у сфері оцифровування шрифтів, видатні дизайнери-шрифтарі – Віктор Харік, Генадій Заречнюк, Андрій Шевченко. Саме їх титанічна праця на сотні годин надала можливість користуватися шрифтом Рутенія за ліцензійними умовами (Садко, 2020).

Постало питання нової абетки української мови, щоб зробити Рутенію міжнародним стандартом. Для цього потрібно з красивої графіки виокремити графеми. І вже після цього, на основі цих графем, доробити знаки шрифтів, котрими вже користуються. А це вже на сьогодні тисячі шрифтів від сотень авторів. Така ситуація веде до реформи української писемності. На

сьогодні, з візуальної інформації про ситуацію з шрифтом «Рутенія», видно, що пропонується кілька варіантів графем української абетки. Віктор Харік розробив на основі Рутенії текстовий шрифт – простий гротеск UkrSans, що комфортно і легко читається у просторі на таблицях, на білбордах, на різних покажчиках напрямку (навігація). На сайті https://rentafont.com.ua/fonts/ukrsans/ зазначені характеристики шрифту UkrSans: без серіфів (зарубок), текстовий гуманістичний ґротеск. Належить до групи «Українські шрифти. Шрифти з українським характером. Популярні шрифти». Також позначені характеристики: Український ґротеск – простий, демократичний, універсальний шрифт, побудований за принципами, що викладає Василь Якович Чебаник – автор «Графіки Української Мови». Дуже важливим є те, що UkrSans підтримує розширену європейську латинку та сучасну слов'янську кирилицю (UkrSans (4 шрифти).

В європейських мовах взагалі й в українській зокрема удосконалення друкарських технологій привело до створення трьох комплектів графем:

1) для прямих друкарських шрифтів;

2) для курсивних друкарських шрифтів;

3) для шкільних прописів.

Саме на цих графемах побудовано понад ста тисяч цифрових шрифтів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що діалектичний закон «Заперечення заперечення» невпинно проявляє свою дію і в сфері розробки та оцифровування шрифтів для створення текстового контенту на комп'ютерах та інших гаджетах. Графічні форми «петровської гражданки» «заперечували» характер української мови видаленням певних графем звуків, наприклад: ґ, ї, і, йо, ьо, та виведенням з обігу старослов'янської абетки. Через кілька століть, зусиллями і професіоналізмом патріотів-шрифтарів – каліграфів і дизайнерів, було розроблено та оцифровано і підготовлено до розміщення у певних таблицях Unikode графеми шрифту «Рутенія» (Rutenia) Чебаника В.Я. На основі цих графем дизайнером-шрифтовиком Харіком В.Б. було розроблено гуманістичний гротеск UkrSans, графіка кожної літери якого віддалена від пресловутої «гражданки» та сприймається як суто український аналог фонем української мови. Оскільки графеми Рутенії будувалися на основі букв старослов'янських шрифтів, то й стали тим самим «запереченням» нав'язаної «петровської гражданки» і основою для формування сучасних шрифтів з удосконаленими графемами української абетки.

Перспективи подальших досліджень будуть проявляти новації шрифтового дизайну у віртуальній реальності. Будь-яка візуальна форма – картинка – статична або динамічна потребує коментарів у формах написів. Написи вимагають доцільного вибору стилю шрифту для швидкого і комфортного сприйняття інформації людиною. Фантастичні можливості графічних редакторів цифрових технологій чекають на нове покоління талановитих дизайнерів шрифту.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Іваненко Т.О. Шрифтовий дизайн: основи: навч. посіб. Х.: ХДАДМ, 2019. 136 с.

2. Месюр А. Кирилиця, латинка та Чебаник. 2017. URL: https://site.ua/andriy.mesyur/kirilicya-latinka-ta-cebanik-i7olrp73

3. Садко Є. Навіщо українцям шрифт Рутенія. 2020. URL: https://rentafont.com.ua/blog/navishcho-ukraintsiam-shryft-rutenia

4. Ткачов К. Шрифти на експорт: найцікавіші українські гарнітури, про які мають знати в світі. 2022. URL: https://chytomo.com/shryfty-na-eksport-najtsikavishi-ukrainski-harnitury-pro-iaki-maiut-znaty-u-sviti/

5. Ткачов К. Шрифтовий стрибок: як розвивався шрифтовий дизайн в Україні останні 20 років. 2020. URL: https://telegraf.design/shryftovyj-strybok-yak-rozvyvavsya-shryftovyj-dyzajn-v-ukrayini-za-ostanni-20-rokiv/

6. Чебаник В., фон Ерцен-Глерон В. Буття та обявлення української мови. 2021. С. 871–915.

7. UkrSans (4 шрифти). URL: https://rentafont.com.ua/fonts/ukrsans/

REFERENCES:

1. Ivanenko T.O. (2019). Shriftovii dizain: osnovi: navch. Posib. [Font design: the basics: manual] H.: HDADM, 136 [in Ukrainian].

2. Mesyur A. (2017). Kirilicya, latinka ta Cebanik [Cyrillic, Latin and Chebanik] [in Ukrainian]. URL: https://site.ua/andriy.mesyur/kirilicya-latinka-ta-cebanik-i7olrp7

3. Sadko E. (2020). Navishcho ukraintsiam shryft Ruteniya. [Why Ukrainians need the Ruthenia font] [in Ukrainian]. URL: https://rentafont.com.ua/blog/navishcho-ukraintsiam-shryft-rutenia

4. Tkachov K. (2022). Shryfty na eksport: najtsikavishi ukrainski harnituri, pro iaki maiut znaty u sviti. [Fonts for export: the most interesting Ukrainian typefaces that the world should know about] [in Ukrainian]. URL:https://chytomo.com/shryfty-na-eksport-najtsikavishi-ukrainski harnitury-pro-iaki-maiut-znaty-u-svit i/

5. Tkachov K. (2020). Shryftovyi strybok: yak rozvyvavsya shryftovyi dyzajn v Ukrayini za ostanni 20 rokiv [in Ukrainian]. URL: https://telegraf.design/shryftovyj-strybok-yak-rozvyvavsya-shryftovyj-dyzajn-v-ukrayini-za-ostanni-20-rokiv/

6. Chebanyk V., fon Ertsen-Hleron V. (2021). Buttia ta obiavlennia ukrainskoi movy, 871–915 [in Ukrainian].

7. UkrSans (4 шрифти) [in Ukrainian]. URL: https://rentafont.com.ua/fonts/ukrsans/

УДК 7.071.1+7.041.2(510)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-23

Чжан СЯ
аспірант кафедри Аудіовізуального мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002
ORCID: *0009-0001-2896-7673*

Бібліографічний опис статті: Чжан, Ся. (2023). Особливості художньої мови в китайському портреті другої половини 20 – початку 21 століття. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 168–173, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-23

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ В КИТАЙСЬКОМУ ПОРТРЕТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 20 – ПОЧАТКУ 21 СТОЛІТТЯ

Мета статті полягає у комплексному аналізі особливостей художньої мови, стилістичних прийомів, засобів художньої виразності в китайському портретному мистецтві другої половини 20 століття. Методологія. Для дослідження стилю, технік, композиційних прийомів, кольорового рішення та інших аспектів художньої виразності портрету було застосовано мистецтвознавчий аналіз. На ряду з ним, для глибшого розуміння історичного, культурного та соціального контексту творів, та задля розуміння їх впливу на особливості художньої мови портрету було застосовано контекстуальний аналіз. Також, для покращення розуміння змістових навантажень, символічних наповнень, були застосовані семіотичний та психологічний аналізи. Наукова новизна статті полягає у комплексному дослідженні особливостей художньої мови у китайському потреті другої половини 20 – початку 21 століття. Висновки. Встановлено, що художня мова та проблематика що піднімається у портретному мистецтві зазначеного періоду має декілька змістових блоків, серед яких використання традиційних елементів у сучасних портретах, вплив західного мистецтва, звернення до експериментів та іноваційних прийомів у творчості, теми ідентичності зображуваних осіб та суспільства, соціальної критики та рефлексії, а також культурного асиміляціонізму. Шляхом комбінування традиційних та інноваційних елементів, художники зуміли створити унікальні шедеври, що одночасно зберігають культурну спадщину та відтворюють різні аспекти життя та емоцій людей.

Розвиток китайського портретного мистецтва не припиняється й досі, відображаючи сучасні тенденції та нові виклики. Крізь призму цього мистецтва ми можемо побачити неоціненне культурне багатство, трансформації суспільства та невичерпну творчість художників, яка дарує нам унікальні візуальні історії про людей, час і культуру Китаю.

Ключові слова: *портрет, мистецтво азії, мистецтво 20 століття, китай, китайський портрет, художня мова портрету.*

Zhang XIA
Postgraduate Student of the Department of Audiovisual Art, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv street, Kharkiv, Ukraine, 61002
ORCID: *0009-0001-2896-7673*

To cite this article: Zhang, Xia. (2023). Osoblyvosti khudozhnoyi movy v kytays′komu portreti druhoyi polovyny 20 – pochatku 21 stolittja [Peculiarities of artistic language in Chinese portraits of the second half of the 20th – early 21 century]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 168–173, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-23

PECULIARITIES OF THE ARTISTIC LANGUAGE IN THE CHINESE PORTRAIT OF THE SECOND HALF OF THE 20TH – EARLY 21 CENTURY

*The **aim** of the article is to conduct a comprehensive analysis of the artistic language, stylistic techniques, and expressive means in Chinese portrait art of the second half of the 20th – early 21th century. The **methodology** employed art historical analysis to explore the styles, techniques, compositional approaches, color choices, and other aspects of artistic expression in portraiture. Additionally, contextual analysis was applied to gain deeper insight into the historical, cultural, and social context of the works and to understand their influence on the artistic language of portraiture. Furthermore, semiotic and psychological analyses were employed to enhance the understanding of the content and symbolic content of the artworks.*

*The **scientific novelty** of the article lies in the comprehensive exploration of the artistic language in Chinese portrait art of the second half of the 20th century. **Conclusions.** It was revealed that the artistic language and themes in portrait art during this period can be categorized into several thematic blocks, including the incorporation of traditional elements in contemporary portraits, the influence of Western art, experimentation and innovative approaches in the creative process, themes of identity of the portrayed individuals and society, social critique, reflection, and cultural assimilation.*

By combining traditional and innovative elements, the artists were able to create unique masterpieces that simultaneously preserved cultural heritage and depicted various aspects of life and emotions of the people.

The development of Chinese portrait art continues to this day, reflecting contemporary trends and new challenges. Through this art, we can witness invaluable cultural wealth, societal transformations, and the boundless creativity of the artists, offering us unique visual narratives about the people, time, and culture of China.

***Key words:** portrait, art of Asia, art of the 20th century, China, Chinese portrait, artistic language of portraiture.*

Актуальність проблеми. Китай має довгу і багату історію, і портретне мистецтво грає важливу роль у збереженні і відтворенні культурної спадщини країни. Також портретне мистецтво є однією з найважливіших галузей образотворчого мистецтва, і воно постійно зазнає змін та розвитку. Китайське суспільство пройшло великі зміни протягом 20 століття, включаючи процес культурної асиміляції з заходом та пошук національної ідентичності. З появою глобалізації, мистецтво стало міжнародним явищем, а художники з Китаю взаємодіють з митцями з усього світу. Дослідження портретного мистецтва Китаю допоможе зрозуміти та датсть відповіді на цілу низку питань, серед яких розуміння важливих аспектів культури, традицій, та суспільних змін. Допоможе розкрити особливості художньої еволюції, стилістичних змін, технічних новацій. Серед іншого, вивчення китайського портрету може сприяти розумінню взаємодії та впливу міжнародних тенденцій на художній процес та творчість художників Китаю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Китайське мистецтво другої половини 20 століття переживає низку змін та розширення засобів художньої виразност та мови. В мистецтвознавчих дослідженнях України цей період досліджений не надто широко. Окремих публікацій присвячених китайському портрету другої половини 20 століття нема, однак є низка спільних праць китайських та українських дослідників, в яких побіжно розкривається і тема портрету. Серед таких стаття Хао Сяо Хуа «Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини 20 – початку 21 століття, в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій», статті та дисертація Чжижун Ген присвячені рзноманітним аспектам жіночого портретного живопису Китаю. Серед англомовних праць, що дотичні до обраної проблематики, можна зазначити праці Клунас К., Пуртл Д. Дослідники зосереджуються в основному на побіжному вивченні портретного жанру, та вводять його в контекст загальних досліджень мистецтва Китаю, чи творчості окремих художників.

Мета роботи полягає у комплексному дослідженні художніх прийомів та засобів художньої виразності що притаманні китайському портрету другої половини 20 століття.

Виклад основного матеріалу. Китайське мистецтво завжди привертало увагу своєю глибокою традицією, майстерністю та емоційністю. У другій половині 20 століття, під впливом змін в суспільстві, культурі та політиці, китайський портрет пережив становлення нових напрямків та експериментів, що стало передумовою для формування сучасного обличчя цього мистецтва.

Серед основних аспектів художньої мови, що притаманні китайському портрету того часу відзначаємо використання традиційних елементів у сучасних портретах. Незважаючи на соціокультурні зміни, традиційні китайські складові залишалися актуальними у сучасному портретному мистецтві. Використання традиційних технік малярства, таких як використання штрихів пензлів, ігри зі світлом та тінню, передача емоцій через міміку та жестів, дозволило художникам зберегти культурну спадщину та передати особистість зображуваних осіб.

Багато китайських художників у другій половині 20 століття використовували традиційні елементи у сучасному портретному мистецтві, зберігаючи таким чином зв'язок з багатовіковою культурною спадщиною Китаю. Серед найяскравіших представників, що активно використовували традиційні елементи у своїй творчості, відзначаємо Лі Хай-Шен (Li Haisen, 1898–1989), Цзя Сюнь (Xu Beihong, 1895–1953), Чжан Дацай (Zhang Daqian, 1899–1983), Лю

Хайсюнь (Liu Haisu, 1896–1994). У своїх роботах художники вдало поєднували традиційні художні елементи з новими техніками та прийомами. Так у роботі Лі Хай-Шен (Li Haisen, 1898–1989), «Прийом чаю» (Tea Party) зображені люди за чаюванням. Ця робота відзначається тонкою каліграфічною майстерністю та виразними рисами обличчя. «Прийом чаю» – це інтимний портрет, який зображає сцену традиційного чайного обряду в Китаї. Художник Лі Хай-Шен вдало передав дух і атмосферу такої зустрічі, залишаючи глядача з глибоким враженням і почуттям спокою.

Композиція зображення також дуже вдала. Головні герої – дві жінки, які належать до різних поколінь, сидять спільно за чайним столиком, спілкуються і діляться емоціями. Вони представлені від першої особи, що створює ілюзію участі глядача в самому заході. Зображення викликає почуття теплоти, щирості та співчуття. Важливим елементом портрета є культурний контекст. Чайний обряд є важливою частиною китайської культури і традицій, і відтворення такої сцени дозволяє глядачеві зануритися у культурні звичаї і зрозуміти значення чайного обряду для китайського суспільства. «Прийом чаю» Лі Хай-Шена – це витончений і майстерний твір, який сплавляє художній талант художника, культурний контекст і емоційне враження, залишаючи незабутні враження у глядачів.

Серед інших майстрів, хто звертався до зазначених прийомів, відносимо і Цзя Сюнь (Xu Beihong, 1895–1953). Цзя Сюнь був знаменитим художником і скульптором, який також працював у жанрі портретного мистецтва. Він змішував традиційні китайські елементи з реалістичним стилем малювання, створюючи вражаючі та емоційні портрети. Так його робота «Скрипаль» (The Fiddler, 1940), що є портретом музиканта, який відзначається витонченим виконанням, деталізацією та емоційним виразом обличчя.

Модернізація китайського суспільства привнесла вплив західного мистецтва, що виявилося особливо помітним у сучасному портреті. Елементи маньєризму, імпресіонізму, авангарду, абстракціонізму відбилися на стилях, підходах та інтерпретаціях художників, що створило нові можливості та перспективи в мистецтві портрету (Пуртл, 2012, с. 17).

Вплив західного мистецтва був помітним в творчості багатьох китайських художників другої половини 20 століття, які стали інтегрувати західні художні техніки, стилі та мотиви у свої роботи. Серед художників, у чиїх роботах можна відмітити вплив західного мистецтва: Чжао Вуцзян (Zhao Wuji, 1920–2013), Чжан Дацай (Zhang Daqian, 1899–1983) та ін.

Чжао Вуцзян (Zhao Wuji, 1920–2013). Відомий своїми абстрактними живописами, в яких він комбінував елементи західного експресіонізму та абстракціонізму з традиційними китайськими каліграфічними знаками та чорнилами. В його роботі «Автопортрет», художник зобразив себе, демонструючи свою внутрішню світову сприйнятливість. У «Автопортреті» Чжао Вуцзяна можливо побачити його внутрішній світ, вираз його думок та емоцій. Цей твір може бути інтроспективним інтерпретацією самого художника, яка відображає його творчість та ставлення до світу навколо. Технічно Чжао Вуцзян був відомий своїм майстерним володінням кольором і формами. В «Автопортреті» він використовує багато глибоких та насичених кольорів. Цей портрет відображає Чжао Вуцзяна, як художника, який постійно розвивався, шукає нові форми і техніки. «Автопортрет» Чжао Вуцзяна є виразним твором, що дозволяє подивитися на художника як на людину, його творчість, почуття та ставлення до світу. Ця робота може надихати та вражати глядачів, які бачать в ній не тільки майстерність художника, але й внутрішній світ, що залишається завжди актуальним для кожного художника.

Ще один мистець, що використовує західні прийоми у своїй творчості це Чжан Дацай (Zhang Daqian, 1899–1983). Цей художник мав під час свого творчого життя можливість побувати за кордоном, де впровадив елементи імпресіонізму та авангарду у свої роботи, поєднуючи їх з китайською традиційною живописом.

Художники активно впроваджували елементи західного мистецтва у свої твори, сприяючи культурному обміну та взаємодії між східною та західною мистецькою спадщиною. Їхні роботи стали важливими прикладами культурного асиміляціонізму, який дозволив розширити горизонти китайського мистецтва та збагатити його естетичний досвід.

Окремиу ланку займають роботи, художники яких звертаються до різноманітних експе-

риментів та інновацій в своїх роботах. Завдяки зростаючій креативності художників, китайський портрет другої половини 20 – початку 21 століття став платформою для експериментів та інновацій (Пуртл, 2012 с. 28). Відчуття свободи та відкритість перед невідомим допомогли створити відмінні та унікальні твори мистецтва, які глибше висловлювали почуття, думки та ідеї художника.

У творчості багатьох китайських художників другої половини 20 століття відчутні експерименти та інновації, які сприяли розвитку сучасного портретного мистецтва Китаю. Серед художників, що зветаються до цих художніх прийомів відзначимо Чжао Вуцзян (Zhao Wuji, 1920–2013) та Чжан Дацай (Zhang Daqian, 1899–1983).

Чжао Вуцзян був відомий своїми абстрактними творами, у яких він поєднував західні стилі експресіонізму та абстракціонізму з традиційною китайською каліграфією та чорнилами. Він експериментував з кольорами та формами, створюючи вражаючі та емоційні твори мистецтва. Художник створював багато портретів своїх друзів мистців, молоді, значну увагу у своїй творчості приділяв жінкам похилого віку.

Іншим художником, активно залучавшим інноваційні прийоми був Чжан Дацай (Zhang Daqian, 1899–1983). Цей художник був відомий своїми експериментами з традиційними техніками малювання, такими як штрихи пензля та чорнила. Він також експериментував зі стилями та техніками, поєднуючи їх з новаторськими підходами до живопису. Його твори характеризуються майстерністю, увагою до деталей та здатністю передати внутрішні емоції суб'єктів. Він був талановитим митецьким дослідником та впливовою постать у світовому мистецтві, і його творчість продовжує вразити і надихати митців і глядачів усього світу.

Ці художники були передовими відповідно до свого часу, досліджуючи нові підходи та техніки у портретному мистецтві, що допомогло їм створити оригінальні та інноваційні твори мистецтва. Їхні експерименти сприяли розвитку сучасного китайського мистецтва та підкреслили його місце на мистецькій арені світового рівня.

Сучасний китайський портрет ставав не тільки відображенням особистості, але й ідентичності зображуваних осіб та суспільства в цілому (Клунас, 2017, с. 312). Він став місцем відображення різноманітності культур, гендерних ролей, політичних уявлень та ідеологій, що дозволило зафіксувати різноманіття та динаміку китайського суспільства. В роботах багатьох китайських майстрів з другої половини 20 століття можна знайти відображення ідентичності суспільства. Серед таких художників відзначимо Ай Вейвей (Ai Weiwei, 1957) та Чжан Сяогань (Zhang Xiaogang, 1958).

Чжан Сяогань відомий своїми портретами, які відображають ідентичність сучасного китайського суспільства. У його роботах часто зображуються люди з виразами облич, що віддзеркалюють думки, емоції та ідеї людей в сучасному світі. Так у своїй роботі «Хлопчик у червоній сукні» (2011) він зумів передати силу виразного обличчя та внутрішніх емоцій.

У цій роботі характерні елементи стилю Чжан Сяоганя, таких як використання насичених кольорів та експресивних мазків. Робота дуже емоційна, насичена і викликає змішані почуття у глядачів. Заголовок «Хлопчик у червоній сукні» може бути метафорою або символом, який збагачує інтерпретацію роботи. Використання червоного плаття може мати символічний зміст і відображати емоції, ідентичність або ставлення до світу. Чжан Сяогань використовує свої роботи для висловлення ідеї історії, пам'яті та колективної індивідуальності, що характеризує сучасне китайське суспільство.

Низку портретів китайських мистців об’єднує використання теми соціальної критики та рефлексії. Серед художників другої половини 20 століття були такі, хто використовував портрети як засіб соціальної критики та рефлексії. Їх роботи нагадували суспільству про проблеми, нерівності, насильство та інші виклики, з якими стикалося китайське суспільство (Клунас, 2017, с. 347). До таких художників можемо віднести Чжан Дацай (Zhang Daqian, 1899–1983), Лю Хайсюнь (Liu Haisu, 1896–1994) та Чжао Вуцзян (Zhao Wuji, 1920–2013).

Чжан Дацай, видатний художник, відомий не лише своїми майстерними китайськими традиційними портретами, але й своїми роботами, в яких він висловлював своє ставлення до суспільних проблем і змін в Китаї. Його твори

часто надихалися природою та людськими стражданнями. Так його робота «Портрет Хуанг Біхонга», на якому зображено видатного китайського живописця і каліграфа є прикладом його вміння передати живописність та глибину характеру зображуваної особи. В роботі можна побачити зіткнення традиційної китайської манери живопису з сучасними елементами.

Художник уважно працював над деталями обличчя та виразами, щоб передати характер та особливості Хуан Бінхонга. Використані кольори, контраст і освітлення сприяють глибшому розумінню особистості зображуваної особи.

Лю Хайсюнь же, був одним із перших у Китаї, хто після культурної революції розпочав відкрито висловлювати своє незадоволення становищем в суспільстві та реаліями життя. Його портрети відзначалися сильним емоційним зарядом та підкресленням соціальних проблем. Так робота «Портрет молодої дівчини» (1928) демонструє його талант у зображенні людської краси.

У роботі можна побачити виразне зображення молодої дівчини. Лю Хайсюн створює живописне обличчя, що відзначається чуттєвими рисами, імпресіоністичним підходом до кольору та світловими контрастами. Дівчина зображена зі справжньою виразністю, її очі можуть здатися вам живими і глибокими. Художник звертає увагу на деталі одягу та прикрас, додаючи ще більше вишуканості та реалізму портрету. Використані кольори допомагають передати настрій та характер дівчини, створюючи атмосферу легкості та грації.

Останню групу робіт об’єднує тема культурного асиміляціонізму. У зв'язку зі зростаючою глобалізацією та інтернаціоналізацією, художники китайського портретного мистецтва включали елементи та мотиви інших культур у свої роботи (Пуртл, 2012, с. 25). Це зумовило трансформацію традиційного китайського портрету та відкрило шлях для культурного асиміляціонізму. Один з китайських художників, який звертався до теми культурного асиміляціонізму в своїх творах, це Чжао Вуцзян (Zhao Wuji, 1920–2013).

У своїх роботах, Чжао Вуцзян часто використовував елементи та мотиви інших культур, асимілюючи їх у своїх художніх створеннях. Він поєднував традиційні китайські елементи з західними художніми техніками та стилями, що дозволяло створювати унікальні та інноваційні твори мистецтва. Портрети Чжао Вуцзяна характеризуються його вмінням використовувати кольори, світло і форми для вираження емоцій та переживань зображених осіб. Він був відомий своїм унікальним стилем та внеском у розвиток китайського мистецтва. Це дозволяло художнику відобразити культурний асиміляціонізм, який здійснювався у китайському мистецтві, а також його відношення до взаємодії культур та творчості. Такі твори Чжао Вуцзяна були своєрідною рефлексією на культурні зміни, що відбувалися в Китаї, та внеском у розвиток сучасного мистецтва.

Висновки. Китайський портрет другої половини 20 століття є невід'ємною частиною сучасного мистецтва, що втілює багатогранність культури, інноваційні підходи та відбиває важливі аспекти суспільства. Вплив західного мистецтва, експерименти з традиційними стилями, а також вираження соціальної критики та культурної ідентичності допомогли створити багатоцінний та різноманітний китайський портрет. Поєднання традиції та інновацій дало змогу художникам створити неповторні шедеври, що зберігають культурну спадщину та відзеркалюють життя й емоції людей.

Розвиток китайського портретного мистецтва продовжується й донині, відображаючи сучасні тенденції та нові виклики. Крізь призму китайського портретного мистецтва, ми бачимо культурне багатство, трансформації суспільства та невичерпну творчість художників, що дарує нам неповторні візуальні історії про людей, час та культуру Китаю.

Перспективи подальших досліджень можуть включати у себе де кілька напрямків. Одним з яких може бути розширення дослідження у бік збільшення переліку мистців та їх творчих доробків. Також, дане дослідження може бути продовжене у часовому проміжку, та включати в себе поглиблений аналіз портретного мистецтва 21 століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Хао Сяо Хуа. Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини 20- початку 21 століття, в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій. *Народознавчі зошити*. №5 (113). 2013. С. 920–925.
2. Хао Сяо Хуа. Портрет в живописі Китаю: становлення, етапи розвитку, проблеми жанру в мистецтві XX ст.: дисс. … канд. мистецтвознавства: 17.00.05: М-во освіти і науки України. Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2015. 370 с.
3. Чжижун Ген. Фотореалізм у сучасному китайському живописі: жіночий портрет. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2018. № 6. С. 47–55.
4. Чжижун Ген. Жіночий портрет у китайському живописі XX – початку XXI ст.: образно-стильова еволюція: дисертація кандидата мистецтвознавства: 17.00.05: М-во освіти і науки України. Харківська изайну і мистецтв. Львів, 2019. 432 с.
5. Gladstone P. Contemporary Chinese Art: A Critical History. Edinburgh: Reaction Books, 2014. 314 p.
6. Clunas Craig.Chinese Painting and Its Audiences: Princeton University Press, 2017. ISBN: 978-0691171938
7. Purtle Jennifer. The Art of Modern China: University of California Press, 2012. ISBN: 978-0520271066
8. Purtle Jennifer. Ink, Paper, Metal, Wood: Painters and Sculptors at the Forge in Modern China: Smart Museum of Art, University of Chicago, 2011. ISBN: 978-0935573411
9. Purtle Jennifer. Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979: University of California Press, 1994. ISBN: 978-0520081843
10. Purtle Jennifer. The National Palace Museum and the Formation of Modern Chinese Art: University of Washington Press, 2016. ISBN: 978-0295999912

REFERENCES:

1. Khao Syao Khua (2013). Aktualni problemy kytayskoho mystetstva druhoyi polovyny 20- pochatku 21 stolittya, v konteksti tradytsiy ta novitnikh estetychnykh kontseptsiy [Actual problems of Chinese art of the second half of the 20th and early 21st centuries, in the context of traditions and the latest aesthetic concepts.]. Narodoznavchi zoshyty. №5 (113). S. 920–925 (in Ukrainian)
2. Khao Syao Khua. (2015). Portret v zhyvopysi Kytayu: stanovlennya, etapy rozvytku, problemy zhanru v mystetstvi XX st. [Portrait in Chinese painting: formation, stages of development, problems of the genre in the art of the 20th century] : dyss. … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.05: M-vo osvity i nauky Ukrayiny. Lvivska natsionalna akademiya mystetstv. Lviv, 370 s.
3. Chzhyzhun Hen. (2018). Fotorealizm u suchasnomu kytayskomu zhyvopysi: zhinochyy portret. [Photorealism in modern Chinese painting: female portrait. Traditions and innovations in higher architectural and art education]. Tradytsiyi ta novatsiyi u vyshchiy arkhitekturno-khudozhniy osviti : zb. nauk. pr. Kharkiv : KHDADM, № 6. S. 47–55.
4. Chzhyzhun Hen. (2019). Zhinochyy portret u kytayskomu zhyvopysi XX – pochatku XXI st. [Female portrait in Chinese painting of the 20th – early 21st centuries: figurative and stylistic evolution]: obrazno-stylova evolyutsiya: dysertatsiya kandydata mystetstvoznavstva: 17.00.05: M-vo osvity i nauky Ukrayiny. Kharkivska yzaynu i mystetstv. Lviv. 432 s.
5. Gladstone P. Contemporary Chinese Art: A Critical History. Edinburgh: Reaction Books, 2014. 314 p.
6. Clunas Craig.Chinese Painting and Its Audiences: Princeton University Press, 2017. ISBN: 978-0691171938
7. Purtle Jennifer. The Art of Modern China: University of California Press, 2012. ISBN: 978-0520271066
8. Purtle Jennifer. Ink, Paper, Metal, Wood: Painters and Sculptors at the Forge in Modern China: Smart Museum of Art, University of Chicago, 2011. ISBN: 978-0935573411
9. Purtle Jennifer. Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979: University of California Press, 1994. ISBN: 978-0520081843
10. Purtle Jennifer. The National Palace Museum and the Formation of Modern Chinese Art: University of Washington Press, 2016. ISBN: 978-0295999912

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 7.7.05.7.06.7.08.791+398
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-24

Ксенія МАРАХОВСЬКА
старший викладач кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін, Міжнародний гуманітарний університет, вул. Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, Україна, 65009
***ORCID:** 0000-0002-7206-9678*

Бібліографічний опис статті: Мараховська, К. (2023). Ретрансляція української ідентичності в анімаційному фільмі «Мавка. Лісова пісня». *Fine Art and Culture Studies*, 3, 174–180, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-24

РЕТРАНСЛЯЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В АНІМАЦІЙНОМУ ФІЛЬМІ «МАВКА. ЛІСОВА ПІСНЯ»

*Стаття присвячена дослідженню української ідентичності та її ретрансляції в анімаційному фільмі «Мавка. Лісова пісня». **Метою дослідження** є культурологічний аналіз анімаційного фільму «Мавка. Лісова пісня», з точки зору відтворення у ньому чинників української ідентичності. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні порівняння, аналізу та екстраполяції, які дозволили встановити основні складові ідентичності, виявити загальних ознаки та взаємозв'язок між ними. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше здійснено культурологічний аналіз ретрансляції української ідентичності у сучасному анімаційному фільмі «Мавка. Лісова пісня». У дослідженні визначені чинники української ідентичності у взаємозв'язку з образністю, яку репрезентовано у фільмі. Виділено символи, архетипи, міфи, традиції та обряди та дано їх визначення. **Встановлено**, що ретрансляція української ідентичності відбувається через символізм образів основних героїв, символіку кольорів, костюмів, аксесуарів; через архетипи, що демонструють зв'язок людини з природою, духовність, та жіночість; міфологічність персонажів, які ретранслюють світогляд, культурні цінності та духовні традиції; через український фольклор, традиції, обряди та автентичну музику, що застосовані у фільмі. Також у якості репрезентантів української ідентичності виокреслено елементи українського пробуту, екстер'єр, пейзажі, сакральність рослинного та тваринного світу. **Зроблено висновок**, що сам образ Мавки символізує духовні цінності українського народу, він транслює зв'язок з природою, культурні традиції, духовність, бажання знайти зв'язок з вищими силами. Анімаційний фільм «Мавка. Лісова пісня» є важливим культурним явищем, оскільки дозволяє не тільки привернути увагу до багатогранності української культури, але й викликати роздуми про сучасні проблеми, такі як взаємодія з природою, фемінізм, моральні дилеми та інші актуальні теми. Фільм є значним ресурсом формування національної ідентичності українців та водночас її презентацією у світовому культурному просторі.*

***Ключові слова:** анімація, ідентичність, фольклор, традиція, архетип, символ, міфологія, культура, автентична музика.*

Kseniia MARAKHOVSKA
Senior Lecturer at the Department of Art History and General Humanities, International Humanitarian University, 33 Fontanska road street, Odessa, Ukraine, 65009
***ORCID:** 0000-0002-7206-9678*

To cite this article: Marakhovska, K. (2023). Retransliatsiia ukrainskoi identychnosti v animatsiinomu filmi "Mavka. Lisova pisnia" [Rebroadcasting of Ukrainian identity in the animated film "Mavka. Forest Song"]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 174–180, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-24

REBROADCASTING OF UKRAINIAN IDENTITY IN THE ANIMATED FILM "MAVKA. FOREST SONG"

*The article is devoted to the study of Ukrainian identity and its retransmission in the animated film «Mavka. Forest Song». **The purpose of the study** is the cultural analysis of the animated film «Mavka. Forest song», from the point of view of reproducing in it the factors of Ukrainian identity. **The research methodology** is based on the application of comparison, analysis and extrapolation, which made it possible to establish the main components of identity, to identify*

common features and the relationship between them. ***The scientific novelty*** *is that, for the first time, a cultural analysis of the retransmission of Ukrainian identity in the modern animated film «Mavka. Forest Song». The study identifies the factors of Ukrainian identity in relation to the imagery represented in the film. Symbols, archetypes, myths, traditions and rituals are highlighted and their definitions are given.* ***Was established*** *that the retransmission of the Ukrainian identity occurs through the symbolism of the images of the main characters, the symbolism of colors, costumes, and accessories; through archetypes demonstrating man's connection with nature, spirituality, and femininity; the mythological character of the characters, who relay the worldview, cultural values and spiritual traditions; through Ukrainian folklore, traditions, rituals and authentic music used in the film. Also, as representatives of Ukrainian identity, elements of Ukrainian lifestyle, exterior, landscapes, sacredness of flora and fauna are outlined.* ***Was concluded*** *that the very image of Mavka symbolizes the spiritual values of the Ukrainian people, it conveys the connection with nature, cultural traditions, spirituality, and the desire to find a connection with higher forces. Animated film «Mavka. Forest Song» is an important cultural phenomenon, as it allows not only to draw attention to the multifaceted nature of Ukrainian culture, but also to provoke reflection on modern problems, such as interaction with nature, feminism, moral dilemmas, and other relevant topics. The film is a significant resource for the formation of the national identity of Ukrainians and at the same time its presentation in the world cultural space.*

Key words: *animation, identity, folklore, tradition, archetype, symbol, mythology, culture, authentic music.*

Вступ. Українська культура відзначається багатим фольклором, традиціями та унікальною ідентичністю, яка зародилася на просторах століть. Одним з ключових образів українського фольклору є Мавка – загадкова духовна істота, пов'язана з природою, духовністю та традиціями народу. Аналіз образів в анімації «Мавка. Лісова пісня» через українську ідентичність має велику актуальність у сучасному світі, через ціннісні трансформації, зникнення традиції та пошук нових шляхів збереження культурної спадщини. У наш час, традиції можуть трансформуватися та змінюються під впливом сучасних технологій та глобалізації. Аналіз образів в анімації «Мавка. Лісова пісня» дозволяє нам краще зрозуміти, особливості втілення української ідентичності через ретрансляцію традицій, фольклору, символіки та архетипів, а також проаналізувати вплив анімаційного твору на збереження культурної спадщини в нових умовах, що **актуалізує дане дослідження**.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню української ідентичності присвячено значну кількість наукових робіт психологів, філософів, культурологів. У роботах вітчизняні науковців О. Кравченко, Н. Костенко, О. Титар, Т. Уварової та інших, висвітлюють різноманітні аспекти української ідентичності та виділяють її складові. А саме – інтерпретацію ідентичності в культурологічному дискурсі (Уварова, 2017, с. 75), яка розглядала ідентичність як феномен, що виникає з взаємозв'язку індивіда, суспільства і культури; Кравченко О.В. та Костенко Н., які досліджували культурологічний контекст культурної ідентичності; Титар О.В., у роботах якої висвітлювались особливості українські національні-культурні ідентичності Слобожанщини (Титар О.В., 2016, с. 6) та обґрунтовувалась думка, що ідентичність виступає центральним елементом будь-якої культури, вона фундаментує та структурує національну культуру.

Разом з тим, наукових доробків, присвячених питанням анімації в культурному просторі України наразі існує незначна кількість. Серед робіт цього напрямку виділяється дослідження Колодко А. «Українська мультиплікація як самобутній вид образотворчого мистецтва». Стаття, яка вийшла у 2016 році присвячена розгляду процесу формування анімації з точки зору мистецтвознавства. У 2018 році вийшов збірник статей «Українська анімація» за авторством Л. Брюховецької та А. Канівець. В магістерській роботі Пінчук В.І. (2019 р.) був присвячений підрозділ розвитку анімації як медіа формату, який більше висвітлюю історичне становлення анімації як жанру. Ще одне дослідження 2022 року О.О. Войналовича «Алгоритми та підходи використання інструментів персонажної анімації про створенні сцен кіно» хоча і стосується української анімації, проте ця робота здебільшого присвячена технічним засобам створення анімаційного кіно. В наукових дослідженнях анімаційний фільм «Мавка. Лісова пісня» з точки зору відтворення української ідентичності не розглядалася, що і визначило мету даного дослідження.

Методологія дослідження. У даному дослідженні були використані методи порівняння, аналізу та екстраполяції. Метод ***порівняння*** дозволив виявити та визначити властивості та характеристики на основі аналізу образів у анімаційному фільмі «Мавка. Лісова пісня». Емпіричним шляхом були зіставлені основні складові ідентичності задля виявлення загальних ознак між ними. ***Аналітичний метод*** як

інструмент дослідження дозволив виділити окремі складові образності у процесі розкладання цілого складного явища на його складові, більш прості елементарні частини та синтезувати – з'єднати компоненти складного явища, задля отримання нового знання – встановлення взаємозв'язку між образністю анімаційного фільму та чинниками української ідентичності, яка її репрезентує. Завдяки ***методу екстраполяції*** було виокреслено минулі і теперішні тенденції та закономірності на майбутній розвиток об'єкта прогнозування, а саме вплив анімаційного фільму на презентацію у світовий культурний простір особливостей української ідентичності та багатої української культури.

Виклад основного матеріалу. Україна має багату історію анімації, але лише нещодавно українські анімаційні фільми почали здобувати популярність як на внутрішньому, так і на міжнародному рівні. Це створило додаткові стимули для дослідників, у тому числі, культурологів вивчати цю тему та аналізувати вплив анімаційних фільмів на українську культуру та ідентичність.

Мавка – це один із найвідоміших та найзагадковіших образів української культури. Вона відтворює духовність, зв'язок з природою, красу та загадковість українського фольклору. Її образ відображається в легендах, казках, народних піснях, поезії та мистецтві. Образ Мавки втілює різні аспекти української ідентичності та зв'язку з рідною землею.

Український анімаційний фільм «Мавка. Лісова пісня», за мотивами п'єси Лесі Українки, ґрунтується на українському фольклорі. Саме завдяки використанню українських архетипів, національних символів та автентичної музики, авторам картини вдалося передати глядачами усього світу унікальність та чарівність української культури. Слід зазначити, що понад 80 країн придбали анімацію «Мавка. Лісова пісня» для прокату. Франція стала єдиною країною, яка пере назвала «Мавку» – там вона носить назву «Найя». Італійці випустили книжку, засновану на сценарії «Мавка. Лісова пісня». У цій книжці назви українських інструментів не перекладено, а лише є їх опис і пояснення особливостей. Так, наприклад, «Шумник Гук» отримав інше ім'я та місце походження. У книжці написали, що він із Херсону. Італійці лишили багато аутентичного та будують промо кампанію на тому, що фільм із України, зазначає продюсерка картини Ірина Костюк для інтерв'ю журналу forbes.ua (Карманська Ю., 2023).

Народні ***символи*** є основою культури. Людське життя і людська взаємодія базуються на культурній символіці і проявляються через неї. Під символами розуміється – об'єкт, слово або дія, які сповнені прихованих значень, що вкорінені не в світі природи, а в світі культури. Ще здавна людству була притаманна символічна репрезентація. «Різні клани і племена мали свою власну символіку, якою вони прикрашали свої прапори, щити та одяг. Ці символи містили у собі значення, які люди надавали певним формам, кольорам, текстурам, зображенням. Все це використовувалось у процесі спілкування з іншими кланами і племенами, які ідентифікували окреслену культурну групу за певними символічними зображеннями» (Пилипів, 2019, с. 214). Символічні образи з легенд, народної творчості відтворені у вишиванні, розписах посуду, в кованих виробах, в різьбленні, в барельєфних прикрасах житла, у розписах печі в хатах, гончарних виробах, у гравюрі, а також, в окремому особливому виді української творчості – в писанках (Куліш, 2015, с. 108).

У анімаційному фільмі «Мавка. Лісова пісня» використовується символізм образів основних героїв, метафоричність та глибокі підтексти, які передають певні ідеї та сенси. Це було досягнуто, в першу чергу, завдяки яскравій візуальній складовій та образності. У тому числі через образи національних костюмів, які застосовані у фільмі.

Загалом національний костюм є уособленням культурної та історичної спадщини певної нації або етнічної групи. Він відображає традиції, звичаї, вірування, ідентичність і національний дух цієї спільноти. Часто національний костюм відображається у формі одягу, який має свої унікальні дизайни, кольори, візерунки та оздоблення. Український національний костюм є одним із найкрасивіших та найбагатших в світі. Він втілює багатовікову історію, традиції та дух українського народу. Український костюм здебільшого виникав відповідно до регіональних традицій і мав свої варіації залежно від різних регіонів країни.

Для створення візуального образу героїв у якості художника по костюмах долучилася

українська дизайнерка одягу Ольга Навроцька, яка в дизайні одягу для персонажів поєднала елементи національної візуальної символіки, природні мотиви й елементи міфіології.

Так, наприклад, один із образів головної героїні Мавки є образ лісової Берегині, який передає автентичність та колорит українського національного костюму. Як зазначає продюсер проєкту Єгор Олесов, «продовж мультфільму Мавка змінює вбрання частіше, ніж це властиво більшості анімаційних фільмів. Кожен новий образ – це складна робота художників та аніматорів, однак команда ще на стадії розробки ухвалила рішення, що автентичний костюм у Мавки неодмінно буде! Ми прагнули показати самобутність і красу українського одягу. А зараз ця ідея стала ще більш актуальною» (Мавка. Лісова пісня. Про проект, 2022).

При створенні одягу для персонажів, також були використанні традиційні українські образи та наряди, хоча й дещо регіонально заміксовані між собою. Так коли Мавка вирішую прийти до Лукаша у село, вони зміняє образ та перевдягається в традиційний український одяг. В образі Мавки ми бачимо вишиванку, червону спідницю та вінок на голові. Також можна побачити, що в образах усіх персонажів в традиційному одязі – вертикальні візерунки ми бачимо тільки на чоловічих вишиванках, а горизонтальний – тільки в жіночих.

Репрезентація української ідентичності у фільмі передана через ***архетипи***, що демонструють глибинні первинні образи, несвідомі колективні ідеї та установки. Архетипи є глибинними сутнісними основами нації, які прориваються в людське існування і можуть розгорнутися в часі-просторі історії в будь-які форми. «В якості символічних алгоритмів, пресу позиційних моделей, архетипи формують фундамент ментальності етносу, формуючу образну структуру народної пам'яті» (Уварова, Фрейдліна, 2021, с. 44).

Образ Мавки в українській культурі втілює в собі різноманітні архетипи, які відображають зв'язок людини з природою, духовність, жіночість, таємницю та спокусу. Цей архетип глибоко вплетений у українську культуру та мистецтво, втілюючи в собі національну ідентичність та культурні цінності. Образ Мавки залишається вічно актуальним і надихає нові покоління на розуміння глибини української культурної спадщини та її значення для світової культури.

Велике значення в українській культурі мають ***міфи.*** Вони мають особливу символічну або релігійну цінність та передаються від покоління до покоління. Міфи здавна слугують поясненням походження світу, природних явищ, людських дійств та історичних подій. Вони відображають світогляд та культурні цінності певного народу або етнічної групи, надають унікальний погляд на людські переживання, моральні цінності, відіграють важливу роль в утвердженні ідентичності та сприяють збереженню культурних традицій.

Мавка втілює в собі важливий аспект української ідентичності, що прив'язаний до природи, культурних традицій та духовності народу. Образ Мавки став символом того, що робить українську культуру унікальною та неповторною. Вона переносить у сучасність традиції та міфи, які зародилися в глибокій давнині та надихали покоління протягом століть.

Як вже зазначалось вище «Мавка. Лісова пісня» багата на міфологічні образи. В процесі розробки персонажів, автори спирались саме на українські образи та звертались до фахівців кафедри фольклористики Національного університету ім. Шевченка. Але авторам не вистачало міфологічних істот, оскільки український магічний світ більш олюднений, та більш пов'язаний із сільським побутом, тож автори трансформували деяких істот в більш магічний вигляд, аніж людяний, наприклад Шумник Гук, який відповідає за лісовий шум, в міфах є людиною, а в анімації має вигляд маленької магічної істоти. Крім того в анімації використовується образи русалок, і не дивлячись на те, що для більшості людей русалки з риб'ячими хвостами, автори зберегли саме українські міфологічні образи, та зобразили русалок антропоморфними. Як відомо згідно з міфологією є русалки, що живуть у полі, лісі й воді: Росяниця, Лісовиця та Водяниця.

Проєкт «Мавка. Лісова пісня» готувався не один рік, оскільки автори дуже ретельно поставилися до створення та ретрансляції української культури крізь образи героїв. До прем'єри проєкту, виходило декілька тизерів, на одному з яких у головної героїні Мавки в образу був присутній пояс з верби, але в подальшому цей елемент прибрали з образу, оскільки

пояс це виключно рукотворна деталь яка не застосовуються міфічними істотами (Мавка. В очікуванні Дива. Спецпроект, 2021).

Одним із засобів ретрансляції українського культурного коду було застосування рун в образах героїв та лісу, як знакової візуальної частини. Так, рунами прикрашений Магічний Ліс, сама Мавка, лісові створіння, а також деякі тварини. Більшість використаних рун – стародавні слов'янські символи зі своїми сакральними значенням та наділені особливим значенням оберегів. Так тіло та обличчя Мавки прикрашено рунами, які починаються світитися коли Мавка чує музику Лукаша. Так руни на щічках Мавки є стилізацією прадавніх слов'янських рун, зокрема, одного з найважливіших символів – Берегині (Матері-Природи). Ці руни також зображені на листях Верби – Серця магічного Лісу, та на чолі червонокнижної Рисі – важливого персонажу мультиплікації. На шиї героїні ми бачимо руну у вигляді квітки – це адаптований під стилістику анімації стародавній символ квітки папороті, що означає духовне багатство. На рекламних плакатах ми можемо побачити на лобі у Мавки руну чотирьох стихій – слов'янський символ, що означає єдність чотирьох стихій – землі, води, вогню, повітря, а крапка у центрі – це п'ята стихія, як символ народження нового життя. Але в самій анімації руну з лоба довелось прибрати із-за технічної складності. На пальцях рук Мавки, ми можемо знайти символи стихії води, вогню та вітру. А на ногах – папороть, магічна рослина, що символізує невичерпану силу життя. Але слід зазначити, що окремі руни які ми бачимо в анімації є вигаданими та стилізовані художниками.

Окремо потрібно звернути увагу на використання традиційного образу екстер'єрів картини. Елементи українського побуту також зображені доволі достовірно. У фільмі представлено традиційну українську хату з притаманними їй інтер'єрами. Для зображення Магічного Лісу, художники надихалися пейзажами Полісся, Волині, Карпат. Серце Лісу – Магічна Верба – в мультфільмі не просто виконує роль чергової локації: вона вписана в історію, має свою легенду і «працює» як зв'язок Мавки з природою та духами. Крім того, в анімації представлено тваринами, комахами й рослинами з Червоної книги України (Мавка. В очікуванні Дива. Спецпроект, 2021).

«Мавка. Лісова пісня» відображає глибокий зв'язок українців з природою. Український фольклор завжди був пронизаний культом природи, а Мавка – це найяскравіший символ цього зв'язку. Вона втілює природну красу, дивовижність та неповторність українських лісів, полів, річок та гаїв. Її образ нагадує українцям про важливість бережного ставлення до навколишнього середовища та необхідність збереження природного багатства для майбутніх поколінь.

Важливим аспектом, якому слід приділити увагу є ***традиції.*** Традиції є важливим елементом культури, що передається від покоління до покоління, зберігається протягом тривалого часу та слугує регулятором суспільних стосунків. У «Мавці» українські традиції представлені у повній мірі. Сюжет «Мавки» наповнений українськими народними оповідями, казками, піснями та обрядами. Історія героїв переплітаються з народними легендами та міфами, що передаються від покоління до покоління. На нашу думку, анімаційний фільм «Мавка. Лісова пісня» є важливим елементом формування української ідентичності та сприяє збереженню культурної спадщини та національних традицій.

Духовність та містичність Мавки, її образ символізує бажання знайти зв'язок з вищими силами, глибокими переконаннями та духовними цінностями. В анімаційному фільмі Мавка – це не просто духовна істота, яка втілює в собі загадковість і магію. Її образ надає українцям можливість зануритися у світ містики та надприродного, зазирнути в глибини власної душі та дослідити внутрішній світ.

Важливим є спроба відтворення у анімаційному фільмі ***культурного коду***, як способу передачі соціального досвіду, знань про світ, навичок, умінь в даній культурній епосі. Автори намагались зберегти душ першоджерела, передати унікальний культурний ДНК, але інтегрований в історію, цілком зрозумілу міжнародній аудиторії. «Ми не просто так говоримо про культурний код, – як зазначає Анна Єлісєєва. – Хочеться представити глядачам (зокрема закордонним) щось унікальне, потужне за енергетикою, те, чого ще не бачили. Щиро кажучи, в мене викликає почуття гордості, що нам удалося й візуально, і з історією, і з усіма цими рунами сколихнути світ і понести в маси своє, унікальне» (Мавка. В очікуванні Дива. Спецпроект, 2021).

Ідентичність кожного народу формується на ґрунті його автентичних духовних цінностей і досягнень його культурних і світоглядних пізнань, у тому числі, через музику. ***Музика*** тісно пов'язана з національною ідентичністю, репрезентацію якої також продемонстровано в анімаційному фільмі «Мавка. Лісова пісня». У ньому за сюжетом представлено сцену ярмарку, де персонажі мультиплікації зустрічають весну обрядовими співами й танцями та чутно українську автентичну веснянку, яку грають сільські музики. До створення мультиплікації було запрошено український музичний гурт Даха-Браха, який спеціалізується на «етно-хаос» стилі. Авторами анімаційного фільму уведено в анімованих образах музикантів гурту у ролі друзів музикантів головного героя анімації Лукаша.

Висновки. Проаналізувавши анімаційний твір «Мавка. Лісова пісня», можна зробити висновок, що фільм не тільки репрезентує українську ідентичність, він одночасно сприяє збереженню культурної спадщини та національних традицій. У ньому ретрансляція української ідентичності відбувається через ***символізм образів*** основних героїв, у тому числі символіку зображень, кольорів, костюмів, аксесуарів тощо. Особливо репрезентують ідентичність та національну культуру унікальний дизайн костюмів, кольори, візерунки та оздоблення. Також репрезентація української ідентичності передана у фільмі через ***архетипи***, що демонструють глибинні первинні образи, несвідомі колективні ідеї та установки, відображено зв'язок людини з природою, духовність, та жіночість. ***Міфологічність персонажів*** та казкових істот ретранслює світогляд та культурні цінності предків українців, та переносить у сучасність традиції та міфи, які зародилися в глибокій давнині. Одним із засобів ретрансляції українського ***культурного коду*** було застосування рун в образах героїв та лісу, як знакової візуальної частини. Більшість рун, використаних у анімаційному фільмі є стародавніми слов'янськими символи, які наділені сакральним значенням та використані у якості оберегів, що є притаманним українській ***духовній традиції***. Важливе значення приділено елементам українського пробуту, екстер'єрам, пейзажам, сакральному рослинному і тваринному світу, казкам та оповідям, традиціям та обрядам, які є важливими елементами української культури, а також автентичній музиці, яка застосована у фільмі. Сам образ Мавки – духовний і містичний символізує бажання знайти зв'язок з вищими силами, глибокими переконаннями та духовними цінностями.

Отже, образ Мавки є невід'ємною частиною української культури та національної самосвідомості. Її образ транслює зв'язок з природою, культурні традиції, духовність та містичність українського народу. Мавка залишається актуальною і надихає нові покоління досліджувати та розуміти глибини української культурної спадщини, її значення та унікальність у світовому контексті. Мавка, є одним з найважливіших символів української культурної спадщини. Вона втілює у собі багатство традицій, вірувань, звичаїв та народних обрядів. Її образ допомагає зберігати та передавати культурну спадщину з покоління в покоління. Поява образу Мавки у сучасних анімаційних фільмах та інших творах мистецтва є важливим культурним явищем, оскільки дозволяє не тільки привернути увагу до багатогранності української культури, але й викликати роздуми про сучасні проблеми, такі як взаємодія з природою, фемінізм, моральні дилеми та інші актуальні теми.

Вивчення образу Мавки допомагає українцям розуміти свою ідентичність та національну самосвідомість. Це сприяє формуванню національної гідності. Образ Мавки є архетипом, який перейшов через час та зберігає свою актуальність. Вивчення архетипів української культури, зокрема Мавки, допомагає розкрити глибинні психологічні та культурні аспекти національної ідентичності.

У сучасному глобалізованому світі, де культурна інтернаціоналізація стає все більш помітною, вивчення образу Мавки допомагає українцям зберегти свою унікальну культурну ідентичність та зрозуміти, хто вони є в контексті сучасного світу, а також показати усьому світу багату українську культурі завдяки анімації. Вважаємо, що українська анімація, а саме анімаційний фільм «Мавка. Лісова пісня» має великий ресурс формування національної ідентичності українців, а також гідно презентує українську культуру у світовому культурному просторі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Уварова Т.І. Ідентичність у проблемному полі культурології. *Філософія та гуманізм*. 2017. Вип. 1 (5). С. 72–77.
2. Уварова Т.І. Фрейдліна В.В. Зв'язок із природою як ментальна основа української культури у творчості Лесі Українки. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку.* Випуск 39. Рівне, 2021. С. 42–50.
3. Куліш Ю.А. Поняття символу : символи в українській культурі. *Науковий вісник. Серія «філософія».* Харків : ХНПУ, 2015. Вип. 45. С. 106–110.
4. Пилипів В.І. Символи у культурному просторі людства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* № 2, 2019. С. 213–215.
5. Титар О.В. Українські національно-культурні ідентичності Слобожанщини у контексті глобалізації : філософсько-антропологічний вимір. Дис. Док. Філ. Наук : 09.00.04. Харків, 2016. 493 с.
6. Карманська Ю. Чим особливий мультик Мавка. Лісова пісня. Інтерв'ю з продюсеркою Іриною Костюк. *Журнал Forbes Ukraine. Веб-сайт.* URL: https://forbes.ua/lifestyle/rekordi-groshi-ta-innovatsii-mavki-yake-maybutne-golovnogo-ukrainskogo-multfilmu-intervyu-z-prodyuserkoyu-irinoyu-kostyuk-09032023-12252 493 с. (дата звернення : 15.07.2023)
7. Мавка. Лісова пісня. Про проект : веб-сайт. URL: https://mavka.ua/uk/news/text/199-fe8d22 (дата звернення : 15.07.2023)
8. Мавка. В очікуванні Дива. Спецпроект : веб-сайт. URL: https://mbr.com.ua/uploads/specials/mavka/razrabotka_idei/ (дата звернення : 15.07.2023)
9. Мавка. В очікуванні Дива. Спецпроект : веб-сайт. URL: https://mbr.com.ua/uploads/specials/mavka/rabota_animatorov/(дата звернення : 15.07.2023)

REFERENCES:

1. Uvarova T.I. (2017) Identychnist u problemnomu poli kulturolohii [Identity as issue in the field of culturology**].** *Filosofiia ta humanism, 1(5), 72–77* [in Ukrainian]
2. Uvarova T.I. Freidlina V.V. (2021). Zviazok iz pryrodoiu yak mentalna osnova ukrainskoi kultury u tvorchosti Lesi Ukrainky. [The connection with the nature as a mental basis of ukrainian culture in the works of LesyaUkrainka]. *Ukrainskakultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (39), 42–50* [in Ukrainian].
3. KulishYu.A. (2015). Poniattias ymvolu : symvoly v ukrainskiikulturi. [Notoion of Simbol:the symbol in the ukrainian culture]. *Naukovyivisnyk. Seriia «filosofiia»,(45) 106–110* [in Ukrainian].
4. PylypivV.I. (2019) Symvoly u kulturnomu prostoril iudstva. [Symbols in the Cultural Space of Humankind]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv (2), 213–215*[inUkrainian].
5. Tytar O.V. (2016). Ukrainski natsionalno-kulturni identychnosti Slobozhanshchyny u konteksti hlobalizatsiii : filosofsko-antropolohichnyi vymir. [Ukrainian national and cultural identities of Slobozhanshchina in the context of globalization : philosophical and anthropological dimension]. *Dysertatsiia na zdobuttia naukovoho stupenia doktora filosofskykh nauk. Kharkivskyi natsionalnyi universytet V.N. Karazina, 493.*
6. Karmanska Yu. Chym osoblyvyi multyk Mavka. Lisova pisnia. Interviu z prodiuserkoiu Irynoiu Kostiuk. *Zhurnal Forbes Ukraine.* URL: https://forbes.ua/lifestyle/rekordi-groshi-ta-innovatsii-mavki-yake-maybutne-golovnogo-ukrainskogo-multfilmu-intervyu-z-prodyuserkoyu-irinoyu-kostyuk-09032023-12252 493 с. (date of application :15.07.2023)
7. Mavka. Lisova pisnia. Pro proekt. URL: https://mavka.ua/uk/news/text/199-fe8d22 (date of application : 07.2023)
8. Mavka. V ochikuvanni Dyva. Spetsproekt. URL: https://mbr.com.ua/uploads/specials/mavka/razrabotka_idei/ (date of application : 15.07.2023)
9. Mavka. V ochikuvanni Dyva. Spetsproekt. URL: https://mbr.com.ua/uploads/specials/mavka/rabota_animatorov/ (date of application : 15.07.2023)

УДК 7.03(77.04)
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-25

Вікторія МИРОНЕНКО
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри кінотелеоператорства, Київський національний університет театру, кіно та телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, вул. Євгена Коновальця, 18, м. Київ, Україна, 01133
***ORCID:** 0000-0002-9101-3717*

Бібліографічний опис статті: Мироненко, В. (2023). Соціальні простори та партисипаційні практики української фотографії 1990-х років. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 181–190, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-25

СОЦІАЛЬНІ ПРОСТОРИ ТА ПАРТИСИПАЦІЙНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ФОТОГРАФІЇ 1990-Х РОКІВ

Стаття аналізує певний зріз в історії української фотографії та торкається декількох аспектів, які стали ключовими чинниками для розвитку фотографічного мистецтва в Україні. Проблематика дослідження зосереджена, перш за все, на таких важливих явищах як соціальні простори та партисипаційні практики – тих малодосліджених сторінках історії фотографії України, без аналізу яких неможливо скласти повну картину передумов та розвитку української фотографії першого десятиліття Незалежності. В цей історичний період митці мали об'єднуватись, тому соціальні простори як середовища для існування певних взаємовідносин та їх активне створення були важливими для консолідації і об'єднання митців, популяризації фотографії як мистецтва. Партисипаційні практики як модель взаємовідносин та пошук колективних методів взаємодії відіграли свою значущу роль, перш за все, для формування нового мистецького бачення та оформлення оновленої візуальної мови української фотографії доби Незалежності. Таким чином, метою дослідження є історичний аналіз фотографії даного періоду саме через призму цих двох важливих понять. Методологічною основою дослідження є наступні методи: культурологічний, міждисциплінарний - для можливості зрозуміти світоглядні засади в контексті конкретного історичного проміжку ,історико-культурний та контекстуальний для окреслення особливостей української фотографії в загальному процесі розвитку української культури першого десятиліття незалежності, аналітичний – для вивчення стану досліджуваної теми, метод теоретичного узагальнення для підведення підсумків дослідження. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в контексті історії фотографії України даного періоду, вперше доведена важливість та ключова роль соціального простору і партисипаційних практик.

Дослідження аналізує різні прояви творчої та соціальної активності фотоспільноти, та доводить, що 1990-і роки заклали основу для подальшого руху мистецтва фотографії сформували розвиток творчої мови більшості авторів, діяльність яких стане уособленням української фотографії першого десятиліття доби Незалежності.

***Ключові слова:** фотографія, українська фотографія, партисипаційні практики, соціальний простір.*

Viktoriia MYRONENKO
PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Cinematography, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, 18 Yevhena Konovaltsia street, Kyiv, Ukraine, 01133
***ORCID:** 0000-0002-9101-3717*

To cite this article: Myronenko, V. (2023). Sotsialni prostory ta partysypatsiini praktyky ukrainskoi fotohrafii 1990-kh rokiv [Social Spaces and Participative Practices of the Ukrainian Photography in 1990-s]. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 181–190, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-25

SOCIAL SPACES AND PARTICIPATIVE PRACTICES OF THE UKRAINIAN PHOTOGRAPHY IN THE 1990S

The article analyses the history of Ukrainian photography and touches upon several aspects that have become key factors for the development of photographic art in Ukraine. The research focuses primarily on such important phenomena as social spaces and participatory practices which help to draw a complete picture of the preconditions and development of Ukrainian photography in the first decade of Independence. In this historical period, artists had to unite, so social spaces as environments for certain relationships and their active creation were important for consolidating and uniting artists, and popularising photography as an art. Participatory practices as a model of relationships and the search for

collective methods of interaction played a significant role, first of all, in the formation of a new artistic vision and the design of an updated visual language of Ukrainian photography of the Independence era. Thus, the purpose of the study is to analyze the historic analysis of photography of this period through the prism of these two important concepts.The methodological basis of the study is the following methods: cultural, interdisciplinary - to understand the worldview in the context of a specific historical period, historical, cultural and contextual to outline the features of Ukrainian photography in the overall process of development of Ukrainian culture in the first decade of independence. The scientific novelty of the research is that, within the frame of the history of Ukrainian photography of this period, the importance and the role of social space and participatory practices is first proved.

This paper analyses various manifestations of creative and social activity of the photographic community, and proves that the 1990s laid the foundation for the further movement of the art of photography, shaped the development of the creative language of most authors whose work will become the embodiment of Ukrainian photography of the first decade of Independence.

Key words: *photography, Ukrainian photography, participation, social space.*

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю вивчення історії розвитку української фотографії як унікальної складової частини сучасної української культури. Фотомистецтво потребує всебічного дослідження та аналізу історичних та естетичних засад, визначення особливостей хронологічних етапів, обґрунтування значення ролі фотографії для українського мистецтва.

Серед досліджень, що розкривають питання мистецтва України періоду 1990–2000-х, важливими є монографії українських мистецтвознавців Г. Вишеславського, В. Сидоренко, Г. Скляренко, О. Петрової, публікації О. Авраменко, О. Баршинової, О. Соловйова. Окремо треба зазначити праці Т. Павлової, присвячені фотографії харківської школи. Вищезгадані роботи допомагають зрозуміти головні тенденції українського мистецтва зазначеного періоду, розкрити їх особливості та творчі підходи. Проте автори даних робіт не мали можливості провести глибокий аналіз української фотографії доби Незалежності та торкалися лише окремих питань. Тому проблеми саме соціальних просторів і партисипаційних практик в українській мистецтвознавчій літературі залишалися нерозкритими. Щодо теоретичних праць, які розкривають ключові поняття даного дослідження слід зазначити в першу чергу роботи П. Бурдье, Г. Зіммеля, М. Кастельса, які стосуються поняття соціального простору, та роботи Н. Бурріо, К. Бишоп, Ф. Хайнріха, Г. Кестера, які розкривають принципи партисипаційних практик в мистецтві.

Метою дослідження є аналіз відомих прикладів партисипаційних практик (об’єднання, групові проєкти, тощо) та соціальних просторів (клубні та галерейні середовища), які стали важливими чинниками для розвитку української фотографії 1990-х років та сформували нову генерацію фотомитців.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж торкнутися питання соціальних просторів і партисипаційних практик в українській фотографії першого десятиліття Незалежності, необхідно визначити зміст даних термінів. Під соціальним простором здебільшого розуміють наявність соціальних відносин, різноманітних соціальних практик, вибудованих зв’язків, а головне – особливе середовище, в якому відбуваються певні соціальні відносини (Bourdieu, 1993, с. 336). Одним з головних чинників має виступати саме соціальна спорідненість, в нашому випадку національна та професійна. Не менш важливими є відповідна діяльність та мислення, суб’єкти цієї діяльності та їх позиція, а також певні духовні та культурні результати цієї діяльності (фотографічні твори). В нашому випадку ми можемо розглядати спільноту фотомитців як окремий соціальний простір.

Термін «партиципація», який можна перекласти як «співучасть» або «причетність» використовується в різних наукових галузях, в тому числі і в мистецтвознавстві. Залежно від контексту кожна галузь має своє розуміння партисипації, але найбільш часте визначенням цього явища трактується як певна спільна дія, участь в певному процесі разом з іншими учасниками, або за визначенням Річардсон «можливість бути частиною чогось, бути залученим» (Richardson, 1983, с. 160). Це поняття стає ключовим, коли ми розглядаємо соціальні відносини конкретних творчих груп, розвиток тієї чи іншої формальної або неформальної діяльності. На важливості партисипаційної естетики, пов'язаної з процесами «співучасті» груп учасників наголошує також Клер Бішоп (Bishop, 2012, с. 382). Будь яка партисипаційна діяльність включає в себе міжлюдські взаємозв’язки, вибудовування певних відносин, активність кожного учасника, взаємообмін, де метою є сам процес вільної творчої взаємодії.

Період 1990-х був дуже насиченим для української культури, виникали нові творчі підходи, відбувалося повне переосмислення мистецтва попередньої доби. Український художник і мистецтвознавець Віктор Сидоренко пише з цього приводу: «Розвал ідеологічної вертикалі, що існувала як єдиний механізм, спричинив піднесення у мистецькій сфері, і спочатку на національному підґрунті. Відкриття розмаїтих нових форм сучасного світового мистецтва оживило експериментаторський пошук, забезпечило міцні позиції українського мистецтва у майбутньому» (Сидоренко, 2008, с. 96). Для фотографічного середовища України в перехідну добу 1980–1990-х років єдиною можливістю як виживання, так і створення певних соціальних просторів для взаємодії були фотоклуби. Вони існували задовго до періоду перебудови і на момент зламу двох десятиліть в Україні налічувалося декілька відомих фотоклубів зі своїм складом учасників. За часів СРСР фотоклуби існували для контролю над громадянами з метою впорядкування їх вільного часу та сприймалися як гуртки за інтересами для так званого творчого відпочинку. Одним з перших клубів, був київський фотоклуб «Ікар», який було створено на базі Київського механічного заводу. В Україні також вели активну діяльність фотоклуби Запоріжжя, Одеси, Рівного, Львова. Одним з проявів процесу вільної творчості в клубах на той час була активна виставкова діяльність.

Якщо заглибитись в історію клубного фотографічного руху України, то треба згадати декілька найяскравіших прикладів. У Львові з 1954 року існував фотоклуб «Карпати», в Одесі на початку 1970-х було засновано фотоклуб «Буджак», який об'єднав спочатку сспівробітників місцевої газети, а потім почав приймати до себе усіх зацікавлених фотографією. В 1974 році у Вінниці було започатковано фотоклуб «Обрій». Діяльність обрію, окрім постійного творчого спілкування спілчан, включала також виставкову діяльність та обов'язкове запрошення до участі у виставках у Вінниці фотографів із інших регіоні. В Рівному у 1986 році було засновано фотоклуб «Час», зусиллями якого протягом тільки 1980-х років було організовано майже 60 виставок в Україні та за кордоном. На Івано-Франківщині фотограф Богдан Мохняк об'єднав однодумців-фотографів у фотоклуб, який отримав назву «Колумб» та також почав активну виставкову діяльність, яка відбувалася на межі 1980–1990-х. Звичайно, що ці декілька прикладів не демонструють повної картини клубних об'єднань, до того ж вони іноді презентували зразки різної художньої якості. Але, треба зауважити, що більшість з фотоклубів орієнтувалася на фотографів- аматорів ніж професіоналів. Тим не менше, треба наголосити на тій істотній ролі фотоклубів, яка згодом стане очевидною. Через створення, хоч і несвідоме, певного соціального простору для обміну ідеями та постійних партисипаційних практик, саме в середовищі подібних спільнот мали змогу розкрити себе та сформувати свою власну візуальну мову, велика кількість фотографів, певна частина яких згодом сформують свій власний шлях у фотографії і стане частиною історії українського фотомистецтва. Серед них можна згадати Михайла Французова (Львів), Олександра Ляпіна, Олександр Чекменьов (Київ). Але історичні обставини склалися таким чином, що вже в першій половині 1990-х років більшість фотоклубів починають переживати нелегкі часи. Деякі клуби назавжди припиняють своє існування, інші переживають період стагнації.

Процеси розвитку мистецтва фотографії доби Незалежності були безпосередньо пов'язані з подіями, які формували фотографічне середовище і фотографічну культуру. Неможливо уявити фотографію України поза історичними умовами, в яких вона існувала, без тих знакових подій, які мали місце, і персоналій, які вплинули на її ідейне підґрунтя, адже соціальний простір посилював та стимулював ці процеси. Тому важливо докладно проаналізувати ці процеси, оскільки вони мали істотний вплив на формування мистецького світогляду фотографів та розвиток фотомистецтва доби Незалежності.

В дев'яностих роках у фотографічній культурі України вже почали відбуватися помітні зміни. Відбувся перехід до ринкових відносин, деякі фотоклуби, засновані за радянських часів припиняли своє існування. Але фотоклуб, як соціальний простір, на той час для фотографів був єдиною можливістю постійного творчого спілкування, обміну ідеями та єдиною можливістю презентації власних творів. Не зважаючи на складні обставини досить важкого періоду

1990-х, відбувається одразу декілька важливих для фотографічної спільноти подій. Ці події стали причиною того, що фотомистецтво в Україні мало змогу поширюватися і мати своє власне поле для розвитку.

Істотними факторами для української фотографії в 1990-ті роки стали збережений після радянських часів і активно працюючий фотоклуб «Ікар»; засноване фотографами документального спрямування об'єднання «Погляд»; відкриття в Києві першого виставкового майданчику, орієнтованого на фотомистецтво; поява перших за часів незалежності спеціалізованих видань для фотографів за редакцією фотографа Олександра Ляпіна, започаткування першого професійного конкурсу фотографії «УкрПресФото» та поява в столиці фотогалереї на базі фотоцентру «Ексар». Всі ці події мали дійсно вирішальний вплив на розвиток української фотографії. Але в умовах нестабільного часу майже всі ці суттєво важливі для історії української фотографії проєкти, як правило, мали тимчасовий характер, були недовговічними, оскільки гостро потребували фінансування і припиняли свою діяльність в той момент, коли воно закінчувалось. Єдиним, хто пережив скрутний період 1990-х і залишився в фотографічному середовищі Києва майже не змінившись, став фотоклуб «Ікар». Але тим не менше, вплив вищезгаданих процесів важко переоцінити, оскільки саме тут ми стикаємось з яскравими проявами існування сформованих соціальних просторів та існуванням партисипаційних практик. Зупинимось на них докладніше.

Фотоклуб «Ікар», як організація, що зібрала навколо себе фотографів-аматорів, було створено в 1975 році, хоча офіційного статусу фотоклубу він не мав. В першу чергу, на момент 1970-х умовна спільнота фотографів намагалася офіційно отримати дозвіл на експонування творів. У 1975 році Володимир Бриль, який на той час був заступником секретаря комітету комсомолу Київського механічного заводу (КМЗ), запропонував голові так званого культсектору організувати фотовиставку. Одразу було зрозуміло, що ідея Бриля була життєздатною, оскільки творчі ініціативи робітників підприємств, як правило, мали підтримку керівництва. Ідею організації виставки було також запропоновано фотографу-аматору Олександру Козулько, який також був співробітником КМЗ і який згодом очолить майбутній фотоклуб. Після отримання обов'язкового дозволу керівництва в 1976 році було відкрито першу виставку фотографії. Виставка мала назву «Жінка нашого часу» і була присвячена святу Восьмого березня. Експозицію наповнювали роботи різної якості, окрім жіночих портретів та документального фото, були представлені навіть фотографії з оголеною натурою, що було тоді занадто сміливим кроком.

Друга виставка 1976 року мала назву «Світ навколо нас» і саме після неї фотоаматори, які були частиною новоствореної спільноти, почали регулярно збиратися разом з метою обговорення та обміну досвідом. На цьому етапі ми вже можемо говорити про початок формування соціального простору та прикладах перших партисипаційних практик. Серед учасників клубу були як більш досвідчені фотографи так і початківці, тому обмін досвідом дійсно був ключовим пунктом існування спільноти. В рамках таких зустрічей були навіть спроби проводити семінари, на яких обговорювалася доступні на той час книги радянських теоретиків фотографії. Зауважимо, що професійної освіти для художників-фотографів в той час не існувало, тому отримання базових знань було дійсно проблемою для багатьох фотографів. Говорячи саме про соціальне середовище і партисипаційні практики, важливість об'єднання та постійної комунікації в просторі професійної спільноти однодумців було надважливим.

Датою народження фотоклубу «Ікар» вважається лютий 1980 року, оскільки як будь-яка спільнота однодумців, він вже мав дві необхідні складові: свій власний статут і приміщення для регулярних зборів. Звичайно на початку свого існування «Ікар» був суто аматорським фотоклубом, але саме цей клуб виявився найбільш життєздатним, крім того саме зі складу представників «Ікару» згодом будуть виходити найвідоміші персоналії українського фотомистецтва, саме з «Ікаром» буде пов'язана діяльність багатьох фотографів.

Розквіт діяльності «Ікару» відбувся саме в 1990-х роках. В цей час фотоклуб перестав обмежуватися заводськими виставками і вирішив вийти за межі столиці. У 1991–1992 роках «Ікар» бере участь у виставковому марафоні, під назвою «Львівське коло». Подія

мала важливу для фотографічної спільноти мету – обмін фото колекціями між клубами. Як правило, клуб-організатор запрошував інші клуби до обміну, відбувалися виставки, результатом яких була оцінка робіт п'ятьма членами журі, а підсумком марафону було обрання найкращої колекції. Саме такі партисипаційні практики змогли об'єднати представників фотоклубів різних регіонів України. Це була активна міжклубна робота, яка мала на меті зміцнювати зв'язки. «Львівське коло» тоді охопило одразу декілька важливих українських міст: Луцьк, Київ, Ялту, Вінницю, Львів, Миргород, Севастополь, Феодосію, Миколаїв. А вже в 1993–1994 роках подібна спроба об'єднати якомога більше фотоклубів України знову повторилася, а подія яка стала її результатом мала назву «Українське кільце». В цій знаковій події приймали участь Миргород, Київ, Суми, Кіровоград, Чернівці, Івано-Франківськ, Дубно, Луцьк, Вінниця. Таким чином об'єдання спільноти та творча комунікація поширювалися на ще більшу кількість українських міст та їх фотоклубів.

Але не зважаючи на досить успішні приклади партисипаційних практик, результатом яких було без перебільшення, формування нової сторінки історії української фотографії, з середини 1990-х у фотоклубі «Ікар» почалися труднощі, типові майже для всіх творчих спільнот того часу. Працювати фотоклубу коштувало великих зусиль через брак фінансування. Але остаточне зникнення йому не загрожувало. Вже в 2000-х роках «Ікар» відродив свою діяльність навіть з більшою активністю, ніж це відбувалося в 1990-х. Треба зазначити, що головним і найважливішим аспектом того, що робить «Ікар» ключовою інституцією для історії української фотографії, є те, що саме «Ікар» був єдиним фотоклубом, який згодом дасть українській фотографії низку блискучих фотомитців світового рівня. Діяльність таких фотографів, як Юрій Косін, Генадій Мінченко, Анна Войтенко, Василина Врублевська, буде тісно пов'язана з діяльністю фотоклубу. Олександр Ляпін, одна з найважливіших фігур української фотографії, який також приєднається «Ікару», згодом на базі фотоклубу започаткує свою власну фотошколу. Таким чином, ми можемо розглядати «Ікар» як типовий приклад сформованого соціального простору.

Але не тільки клубна діяльність була помітною сторінкою в історії української фотографії. В 1987 році в Києві було створено перше професійне фотографічне об'єднання, учасники якого зосередили свої концептуальні та візуальні пошуки виключно на документальній фотографії. Об'єднання отримало назву «Погляд» і основою своєї діяльності стверджувало відображення життя таким, яким воно є насправді. Це, перш за все, жорсткий ситуаційний репортаж, повна відмова від постановчих кадрів та надмірного ліризму, якій був притаманний фотографічним пошукам великої кількості фотомитців того часу. Фотографи «Погляду» мали на меті відображати реальність максимально правдиво, іноді дуже відверто, не прикрашаючи її, а також по-своєму аналізувати дійсність, а головне – «викривати». «Погляд», як фотографічне об'єднання, виявився дуже симптоматичним та співзвучним з характером періоду 1990-х років. Документальна фотографія початку 1990-х демонструвала, перш за все, тривогу, смуток та загальний настрій проблемної доби переходу від соціалістичної моделі суспільства до оновленої моделі незалежної держави. Значення «Погляду», як фотографічного об'єднання для української фотографії важко переоцінити, оскільки згодом саме його соціальний простір сформував унікальну мову фотографії Олександра Глядєлова, Рити Островської, Олександра Ляпіна, Єфрема Лукацького та цілої низки митців документального спрямування.

Що стосується створення соціального середовища на базі виставкового простору, то ключова роль в цьому належить Олександру Ляпіну. Саме він взяв на себе керівництво виставковим залом, який було засновано на початку 1990-х років у музеї «Київська фортеця» (Косий Капонір). Виставковий зал в Косому Капонірі вперше дав змогу фотографам експонувати свої твори в суто мистецькому оточенні, разом із художниками. Виставковий майданчик Косого Капоніру можна вважати не просто першим виставковим простором, де мали змогу виставлятися фотографи, а повноцінним соціальним простором, де відбувався обмін ідеями, спілкування та організація групових проєктів. За час існування в залі відбулася велика кількість виставок саме фотографів, а географія учасників охоплювала майже

всю Україну, оскільки завдяки зв'язкам, сформованим протягом тривалого часу, фотографи активно комунікували між собою. В «Київській фортеці», проводилися не лише фотографічні виставки, але й виставки багатьох художників, що природньо ставило фотографів на один ступінь з художниками сучасного мистецтва. Загалом виставковий зал Косого Капоніру вів дуже інтенсивну діяльність. Він працював в форматі, коли експозиції змінювались кожні два тижні, що для будь-якого виставкового простору є досить напруженим ритмом. Ще на початку 1990-х в його стінах відбулися виставки відомого київського фотографа Олександра Ранчукова, фотографа з Полтави Едуарда Странадко, колективна виставка фотохудожників потужної фотографічної школи Литви, персональні виставки Миколи Недзєльського та Олександра Ляпіна. Найвідоміший проект, куратором якого виступив Олександр Ляпін разом з Борисом Михайловим, була виставка Діани Нумайєр, яка була присвячена темі експлуатації жіночого тіла в мистецтві. Нажаль Музей Київська фортеця проіснував лише кілька років, після чого ініціатива зійшла нанівець. Український дослідник та художник Гліб Вишеславський, описуючі процеси інституалізації мистецтва 1990-х років в Україні зазначає досить важливий аспект процесу існування галерей і виставкових майданчиків в 1990-х: «Найчастіше вони виникали за ініціативою художників – прояви ентузіазму і творчості втілювалися у спроби соціальної самоорганізації. Проте цим зусиллям бракувало менеджерського й економічного досвіду, через що шляхетні ініціативи закінчувалися для художників суцільними проблемами». (Вишеславський, 2020, с. 108). Тим не менше, для української фотографії того часу важливим фактором роботи залу Косого Капоніру стало те, що він почав активно запрошувати для виставок фотографів, а це в, свою чергу, лише посилило існування певного соціального простору фотоспільноти.

Олександр Ляпін, куратор Косого Капоніру, на той час вів активну діяльність з організації виставок художників і фотографів. За його ініціативи також в 1993 році було зроблено безпрецедентний крок – спроба організації першого в Україні фестивалю репортажної фотографії. Звичайно, що у фестиваля був так званий зразок, адже за своєю структурою він мав нагадувати всесвітньовідомий конкурс WorldPressPhoto. Система роботи WorldPressPhoto не змінюється з самого започаткування в 1955 році і має дуже просту та зручну схему: попередній відбір робіт, визначення переможців і обов'язкова виставка переможців. Саме таку схему обрав для себе український аналог WorldPressPhoto, який було названо «УкрПрессФото». Перший національний конкурс репортажної фотографії викликав активний інтерес у фотографів, доказом цього було те, що фотографії для участі в конкурсі надходили з усіх регіонів України. Як і для будь-якого амбітного проєкту, для «УкрПрессФото» головною була фінансова та інформаційна підтримка, і її забезпечили декілька інституцій. Ініціатором започаткування конкурсу була продюсерська компанія «Маестро», за організаційно-фінансові питання відповідав музей «Київська фортеця» а також спонсор, роль якого виконувала компанія «Міноліта Україна».

Головним виставковим простором для «УкрПрессФото», якій залишився таким протягом всього періоду існування конкурсу, стає Український Дім в Києві. Проведення конкурсу мало свої позитивні впливи на загальний розвиток української фотографії. По-перше, подібний формат конкурсу в Україні відбувався вперше, по-друге почала чітко відокремлюватися лінія української документальної фотографії. Серед учасників і переможців конкурсу «УкрПрессФото» були автори, які сформували потужне українське ядро фотографів 1990-х: Юрій Косін, Олександр Глядєлов, Олександр Ранчуков, Олександр Чекменьов, Рита Островська, Єфрем Лукацький та інші.

Якщо аналізувати подальший розвиток української документальної фотографії, то стане очевидним, що на її формування вплинули дві ключові події: діяльність об'єднання «Погляд» та конкурс «УкрПрессФото». В контексті нашого дослідження важливість формування певного соціального простору та наявність активних партисипаційних практик є ключовими. Одним з найголовніших досягнень цих явищ було формування окремого напрямку суто київського характеру, який Олександр Ляпін згодом означить, як «київська школа вільної творчої фотодокументалістики» (Ляпін, 2008, с. 24). Крім того всі ці процеси сприяли міграції професіоналів, які шукали свій соці-

альний простір для власного розвитку. В Київ почали їхати фоторепортери з регіонів, наприклад Олександр Чекменьов та Юрій Нестеров, які згодом займуть гідне місце серед фотографів Києва. Однією з причин, чому саме Київ стає центром документальної фотографії і активно розвиває її, є також і те, що в столиці була зосереджена основна кількість друкованих періодичних видань, які починають потребувати талановитих фотокореспондентів. Саме документалістика з її виразним критичним наголосом, акцентами на проблемах суспільства, стане домінуючим напрямком в київському фотомистецтві на відміну від фотомистецтва інших регіонів України, де частіше за все, будуть помітні рухи в бік суто художніх експериментів.

Людиною, що майже протягом всього періоду 1990-х років стає головним організатором київського фотографічного життя, об'єднує фотографічну спільноту і по суті створює саме це особливе соціальне середовище, залишається фотограф і куратор Олександр Ляпін. Окрім заснування об'єднання «Погляд», виставкового простору музею «Київська фортеця» та конкурсу «УкрПресФото», йому належить і започаткування двох єдиних на той час в Україні професійних друкованих видань, присвячених фотографії. Одним з найважливіших явищ київського фотографічного середовища стала поява першого спеціалізованого видання «Фотографія Ревю» в 1996 році. Олександр Ляпін сам побудував його тематичну, стилістичну та візуальну концепцію. Окрім текстів, що, частіше за все, мали на меті розповісти про того або іншого фотографа, в часописі знаходилася величезна кількість ілюстративного матеріалу. Крім того, політика часопису демонструвала зацікавленість українським фотомистецтвом саме в контексті сучасності, що безумовно було міцним стимулом для української фотографії в цілому. В часописі «Фотографія Ревю» з'явились матеріали про Юрія Косіна (Левицький, 1996, с. 26–37), Олександра Чекменьова та Юрія Нестерова (Ляпін, 1996, с. 18–25). Вперше українська фотографічна спільнота, як сформований соціальний простір, мало своє друковане видання, а це означало, що процес розвитку сучасної фотографії має можливість бути описаним в історичному контексті. «Фотографія Ревю» для свого часу був дуже змістовним та якісним проєктом, видавався українською мовою, був єдиним спеціалізованим виданням, орієнтованим на українське фотомистецтво. На жаль, як і більшість проєктів середини 1990-х, «Фотографія Ревю» припинив своє існування після першого виходу з друку, коли знайти фінансування для продовження видання виявилося неможливим. Але в 1998 році Олександр Ляпін вирішив зробити іншу спробу. Він започаткував новий проєкт, що отримав назву «Фото Відео Новини». Газета друкувала статті про українських фотографів, матеріали про історію фотографії, інформацію, яка могла б бути корисною фотографам. Це була щомісячна кольорова газета і на відміну від «Фотографії Ревю» видавалась російською, а не українською мовою, що стало однією з головних причин того, що проєкт дуже скоро припинив своє існування, адже фотографічна спільнота ідентифікувала себе суто українською, що було однією з ознак її соціального простору. Якщо підвести підсумки активній роботі Олександра Ляпіна в 1990-х роках, то можна стверджувати, що саме його проєкти, які для того часу можна вважати дуже сміливими, посприяла процесу організації та згуртованості фотографів і тим самим досягли найголовнішого результату – оформлення певного соціального простору та наявність активних партисипаційних практик.

В 1997 році в Києві з'являється фотогалерея на базі фотоцентру «Ексар». Засновником та постійним куратором нової галереї став фотограф Юрій Косін, який почав організовувати виключно фотовиставки. Існування галереї стало можливим завдяки безпосередній підтримці власника фотоцентру Олександра Грядасова. Виставки, що їх поступово починає презентувати «Ексар», були різними, в тому числі і аматорськими. В 2001 році галерею очолила Віра Косіна, яка почала впроваджувати лінію більш якісного відбору та спиратися лише на професійну спільноту фотомитців. На кілька років «Ексар» став єдиним виставковим майданчиком, орієнтованим на професійну та напівпрофесійну фотографію, та єдиним осередком, де могли зустрічатися фотографи, тобто новим соціальним простором фотоспільноти. Для багатьох фотомитців Києва «Ексар» став майже єдиною можливістю повноцінного спілкування з колегами та можливістю показати свої твори. Творчість майже кожного

професійного фотографа в Києві була пов'язана з «Ексаром». Деякі презентували там свої перші виставки, наприклад, Олександр Чекменьов та Генадій Мінченко. Але головним для українських фотомитців був факт об'єднання, хоча і тимчасового. Згодом, власником фотоцентру галерея була визнана нерентабельною і у 2003 році її існування припинилось.

В київський ситуації 1990-х років існувала також проблема, яка стосувалась освітніх практик фотографів. Зазначена проблема досі не знайшла відображення в наукових дослідженнях. Саме тому вона залишається актуальною та дуже важливою в контексті сучасної української культури. В рамках даного дослідження необхідно окремо описати процеси, які торкалися формування великого мистецького прошарку художньої фотографії через різні методи та форми освітньої діяльності певних митців та самостійних студій інших фотографів. В період незалежності в Україні склалася ситуація, коли будь-які форми освіти для фотохудожника ставали тим трампліном, завдяки якому визначалися майбутні творчі досягнення митця.

Як вже зазначалося, на зламі 1980-х–1990-х років в київській фотографії відбувалися складні процеси, коли аматори об'єднувалися в фотоклуби, або намагалися розвиватися самостійно. Фотоклуби, в свою чергу, уможливили єдину форму обміну досвідом. Не зважаючі на це, фотоклуби не сприймались в культурному просторі як серйозні інституції творчого, а тим більше, освітнього характеру. Ставлення професійної спільноти художників та мистецтвознавців до фотоклубів довгий час залишалось скептичним. Але саме в фотоклубах інколи виникали несподівані приклади різноманітних творчих експериментів.

В 1990-х роках в Києві існували також невеличкі об'єднання, які частіше за все не були довготривалими, але робили активні спроби вирішити проблему браку професійної освіти для фотографів. Одне з таких об'єднань, на якому варто зупинитися в контексті освіти фотохудожників – це Незалежна українська академія фотомистецтва, що розпочала свою освітню роботу в 1991 році. Ця інституція, на жаль, проіснувала недовго, але її значення виявилося дуже вагомим. По-перше, Незалежна українська академія фотомистецтва була єдиним в Україні явищем, яке позиціонувало себе як справжній навчальний заклад для фотографів. Учні Академії збиралися у Будинку вчених, а в самій Академії працювало лише дві групи студентів по п'ятнадцять осіб. Академія існувала у тісному зв'язку з мистецьким фотографічним об'єднанням «Погляд», до складу якого свого часу входили найвідоміші фотографи-документалісти. За спогадами учасників освітнього процесу і викладачів, окрім технічних аспектів створення фотографії, до обов'язкової програми Академії входили такі дисципліни: семантика фотографії, візуальна культура XX століття, журналістика, рекламна фотографія. Цікавим, наприклад є те, що окремим курсом викладалися методи зйомки оголеної натури. У Незалежної української академії фотомистецтва був потенціал утворити певну платформу з досить серйозною освітньою системою, а згодом стати єдиним учбовим закладом для фотографів в Україні. Але, на жаль, цього не сталося. Засновниками Академії був розроблений складний учбовий план, що включав в себе всі необхідні дисципліни для отримання фотографічної професії, але ця інституція не змогла довго втриматися, як і в більшості випадків, через брак фінансування. Тим не менше, внесок в розвиток українського фотомистецтва Академія все ж таки зробила, оскільки в її навчальному плані наголос було зроблено на розумінні суті та структури мистецтва фотографії, і лише потім на технічних аспектах. Директор Незалежної української академії фотомистецтва Олексій Витський надавав таку характеристику своїй інституції: «Академія – цілісна система поглядів на фотографію і її місце в культурному контексті сучасності /.../ Ми віддаємо перевагу людям, які ще не зіпсовані штампами, конформістськими самообмеженнями» (Витський, 1991, с. 16). Дійсно, декларування відмови від «штампів» було доволі сміливим прагненням першої української Академії фотографії.

Що стосується освіти для фотографів-документалістів, то в 1990-х роках вони мали змогу отримувати освіту в Інституті журналістської майстерності при Спілці журналістів, який заснували відомий фотограф радянської доби Ірина Папп та її колега Олена Поліщук. На базі інституту був фото факультет, який згодом закінчили такі відомі фотографи як, наприклад, Віктор Марущенко та Єфрем Лукацький. Треба

зауважити ще і на тому, що, крім різноманітних інституцій, існувала окрема форма отримання знань – особисті спілкування з майстрами. Наприклад, велику кількість учнів протягом 1990-х років мали Юрій Косін та Олександр Ляпін. Уроки своїм учням майстри давали як у себе вдома так і на окремих майстер-класах фотоклубів.

Спроби інституалізації освітніх процесів, поряд з появою різних мистецьких об'єднань були наслідком оновлення мислення періоду 1990-х років. Цей час став платформою не тільки для нових знань, нових експериментів та іншої картини світу. Він заклав основу для багатьох процесів в українському мистецтві. Мистецтвознавець Галина Скляренко, описуючі ці процеси у своїй статті «Українське мистецтво другої половини 1980–2000-х років: події, явища, спрямування» влучно зазначає, що: «нове мистецтво вводило в український простір нове мислення, де та чи інша мова, формально-пластичні прийоми, матеріали, усталені образні конструкції виступали засобом висловлювання авторської концепції, чия значимість обумовлюється несподіваністю точки зору, відчуттям актуальних проблем культури, переоцінкою мистецьких вимірів, вмінням знайти місця перетинів різних шарів суспільного, особистого, історичного досвіду» (Скляренко, 2006, с. 256). Тому можна стверджувати, що соціальні простори та різні партисипаційні практики фотомитців 1990-х були потужним рухом, який відіграв помітну роль в оновленні українського мистецтва доби Незалежності.

Висновки. Розвиток фотографічної культури Києва в 1990-х роках відбувався в умовах складної перехідної доби. Цей період був позначений ростом культури фотоклубів та появою різних фотографічних об'єднань. Соціальний простір українських митців відкрито формує свої творчі позиції. Фотоклуби об'єднують аматорів і професіоналів та надають можливість вільного спілкування та творчого обміну. Консолідація фотоспільноти, активна виставкова діяльність сприяють розвитку багатьох партисипаційних практик від групових виставок, які охоплювали всю Україну до першого українського фестивалю документальної фотографії та спроб інституалізації фотомистецтва. Ситуація з професійною освітою фотографів залишається складною: можливість професійного розвитку отримують лише фотографи, наближені до журналістики та ЗМІ, інші залишаються в середовищі приватних освітніх ініціатив соціального простору фотоспільноти. Не останню роль у фотографічній культурі Києва зазначеної доби належить Олександру Ляпіну, завдяки якому відбувається перший фотофестиваль «УкрПрессФото», існує виставковий майданчик в Косому Капонірі та виходять перші за період незалежності періодичні видання про фотографію. Сформований соціальний простір та партисипаційні практики 1990-х років поступово створюють підґрунтя для подальшого розвитку мистецтва фотографії України.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Bishop C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London, 2012. 390 p.
2. Bourdieu P. Sociology in Question. London, 1993. 192 p.
3. Richardson A. Participation (Concepts in Social Policy). London, 1983. 160 p.
4. Витський О., Незалежна українська академія фотомистецтва. *Світло й тінь.* 1991. № 2. С. 16.
5. Вишеславський Г. Contemporary Art України – від андеграунду до мейнстріму. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, 2020. 254 с.
6. Левицький О., Юрій Косін: коментар до метамаргінальності. *Фотографія Ревю.* 1996. №1. С. 26–37.
7. Ляпін О., Луганськ – місто фотогенічне. *Фотографія Ревю.* 1996. №1. С. 18–25.
8. Ляпін О. Чорно-біла фотографія. Олександр Чекменьов. Київ, 2008. 124 с.
9. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст / за ред. В. Д. Сидоренко. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, 2006. 656 с.
10. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень і новітніх спрямувань. Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століття. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, 2008. 187 с.

REFERENCES:

1. Bishop, C. (2012). Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London, Verso.
2. Bourdieu, P. (1993). Sociology in Question. London, Sage Publications.
3. Levytskyi, O. (1996). Yurii Kosin: komentar do metamarhinalnosti [Yuriy Kosin: a comment on metamarginality]. *Fotohrafiia Reviu – Photography Review,*1, 26–37 [In Ukrainian].
4. Liapin, O. (2008). Chorno-bila fotohrafiia. Oleksandr Chekmenov.[Black and white photography. Alexander Chekmenev.] Kyiv: Artbook 2008. [In Ukrainian].
5. Liapin, O. (1996). Luhansk – misto fotohenichne.[Luhansk is a photogenic city]. *Fotohrafiia Reviu – Photography Review,*1, 18–25 [In Ukrainian].
6. Sydorenko, V. (Ed.). (2006) Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX st [Essays on the history of fine arts in Ukraine in the twentieth century]. (Vols. 1–2). Kyiv: Instytut problem suchasnoho mystetstva [In Ukrainian].
7. Sydorenko, V. (2008) Vizualne mystetstvo vid avanhardnykh zrushen i novitnikh spriamuvan. Rozvytok vizualnoho mystetstva Ukrainy XX–XXI stolittia [Visual art from avant-garde movements to the latest trends. The development of visual art in Ukraine in the twentieth and twenty-first centuries]. Kyiv: Instytut problem suchasnoho mystetstva [In Ukrainian].
8. Richardson, A. (1983). Participation (Concepts in Social Policy). London, Routledge & Kegan Paul.
9. Vysheslavskyi, H. (2020). Contemporary Art Ukrainy – vid andehraundu do meinstrimu.[Contemporary Art of Ukraine – from Hierarchy to Mainstream]. Kyiv: Instytut problem suchasnoho mystetstva [In Ukrainian].
10. Vytskyi, O.(1991). Nezalezhna ukrainska akademiia fotomystetstva [Independent Ukrainian Academy of Photography]. *Svitlo y tin – The Light and Shadow, 2, 16* [In Ukrainian].

УДК 688-027.541]:338.4-026.15
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-26

Христина ПЛЕЦАН
кандидат наук з державного управління, доцент, доцент Навчально-наукового інституту, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01601
ORCID ID: *0000-0002-8179-7896*

Бібліографічний опис статті: Плецан, Х. (2023). Регіональні особливості сувенірної продукції як перспективної складової креативних індустрій: історико-культурологічний підхід. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 191–203, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-26

РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ СУВЕНІРНОЇ ПРОДУКЦІЇ ЯК ПЕРСПЕКТИВНОЇ СКЛАДОВОЇ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Сувенірна діяльність на території України має свою унікальну історію та специфіку, що сприяє розвитку культури і креативних індустрій. Кожен регіон країни має свої особливі риси, які майстри відтворюють у сувенірній продукції шляхом застосування унікальних ремесел та традицій. Оскільки сувенірна продукція є важливою складовою культурної спадщини та відображає національну ідентичність, історію й регіональні особливості, її створення та просування є основою для ефективної промоції країни. У зв'язку з цим актуалізується потреба у проведенні аналізу особливостей сувенірної продукції та її впливу на тенденції розвитку креативних індустрій України. ***Метою статті*** *є наукове обґрунтування актуальних проблем дослідження регіональних особливостей сувенірної продукції як драйверів розвитку креативних індустрій, крізь призму історико-культурологічного підходу.* ***Методологія дослідження*** *заснована на комплексному аналізі особливостей сувенірної продукції як перспективної складової розвитку креативних індустрій; аналітичному, структурно-логічному та порівняльному методах, що забезпечили систематизацію основних класифікаційних підходів до сувенірної продукції в середовищі креативних індустрій, а також виокремлення функціональної ролі та креативних практик для розвитку і популяризації сувенірної продукції України, крізь призму регіонального аспекту; методах теоретичного узагальнення, що використано для формування і обґрунтування висновків; історико-культурологічному підході, за допомогою якого виокремлено етапи розвитку сувенірної діяльності, а також виявлено особливості сувенірної продукції як джерела культурного розмаїття та самовираження українського народу у контексті розвитку діяльності креативних індустрій в Україні.* ***Наукова новизна*** *полягає у презентації результатів дослідження багатогранності сувенірної продукції через народні художні промисли як драйверів розвитку креативних індустрій в Україні.* ***Висновки****. У дослідженні доведено, що розвиток сувенірної продукції у середовищі креативних індустрій сприяє збереженню і передачі цінностей, традицій та історії наступним поколінням; розвиває можливості для активного співробітництва між майстрами та забезпечує кроссекторальну взаємодію креативних секторів; зміцнює роль України у міжнародному культурному діалозі та обміні; привертає увагу туристів, а також забезпечує покращення розуміння і впізнаваності України серед міжнародної аудиторії.*

Ключові слова: *культура, креативні індустрії, концепція, сувенір, народні художні промисли, людський ресурс, еволюція.*

Khrystyna PLETSAN
PhD in Public Administration, Associate Professor, Associate Professor at the Research Institute, Kyiv National University of Culture and Arts of Kyiv, 36 Konovaltsia street, Kyiv, Ukraine, 01601
ORCID ID: *0000-0002-8179-7896*

To cite this article: Pletsan, Kh. (2023). Rehionalni osoblyvosti suvenirnoi produktsii yak perspektyvnoi skladovoi kreatyvnykh industrii: istoryko-kulturolohichnyi pidkhid [Regional features of souvenir products as a promising component of creative industries: historical and cultural approach]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 191–203, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-26

REGIONAL FEATURES OF SOUVENIR PRODUCTS AS A PROSPECTIVE COMPONENT OF CREATIVE INDUSTRIES: HISTORICAL AND CULTURAL APPROACH

Souvenir activity on the territory of Ukraine has its own unique history and specificity, which contributes to the development of culture and creative industries. Each region of the country has its own special features, which craftsmen reproduce in souvenir products by using unique crafts and traditions. Since souvenir products are an important part of cultural heritage and reflect national identity, history and regional characteristics, their creation and promotion are the basis for effective promotion of the country. In this regard, the need to analyze the characteristics of souvenir products and their impact on the development trends of creative industries of Ukraine is becoming urgent. ***The purpose*** *of the article is the scientific substantiation of the current problems of researching the regional features of souvenir products as drivers of the development of creative industries, through the prism of a historical and cultural approach.* ***The methodology of the research*** *is based on a comprehensive analysis of the characteristics of souvenir products as a promising component of the development of creative industries; analytical, structural-logical and comparative methods, which ensured the systematization of the main classification approaches to souvenir products in the environment of creative industries, as well as the identification of the functional role and creative practices for the development and popularization of souvenir products of Ukraine, through the prism of the regional aspect; methods of theoretical generalization used to form and substantiate conclusions; the historical and cultural approach, with the help of which the stages of the development of souvenir activity are distinguished, as well as the peculiarities of souvenir products as a source of cultural diversity and self-expression of the Ukrainian people in the context of the development of creative industries in Ukraine. The* ***scientific novelty*** *consists in the presentation of the results of the study of the multifacetedness of souvenir products through folk art crafts as drivers of the development of creative industries in Ukraine.* ***Conclusions.*** *The study proved that the development of souvenir products in the environment of creative industries contributes to the preservation and transmission of values, traditions and history to the next generations; develops opportunities for active cooperation between masters and ensures cross-sectoral interaction of creative sectors; strengthens Ukraine's role in international cultural dialogue and exchange; attracts the attention of tourists, as well as improves the understanding and recognition of Ukraine among the international audience.*

Key words: *culture, creative industries, concept, souvenir, folk arts and crafts, human resource, evolution.*

Суть культури – прагнення
колективної душі народу до самовираження
О. Шпенглер

Актуальність проблеми. Сувенірна діяльність на території України має свою унікальну історію та особливість для розвитку культури і креативних індустрій. Кожен регіон країни характеризується унікальними рисами, які відображаються майстрами у сувенірній продукції. До прикладу, Київ дивує своїми писанками, гончарними виробами та хрещеними віночками. Карпати відомі гуцульськими вишиванками, дерев'яними виробами, керамікою, ліжниками. Одещина славиться морськими сувенірами та ювелірними прикрасами. Адже кожен регіон відповідно до історико-культурних особливостей славиться унікальними ремеслами, техніками, кольорової гамою і традиціями. Оскільки сувенірна продукція є важливою складовою культурної спадщини, відображає національну ідентичність та історію, регіональні особливості й відмінності, що є основою створення і просування бренду креативної України, актуалізується потреба аналізу сувенірної діяльності та її впливу на тенденції розвитку секторів креативних індустрій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій дає можливість стверджувати, що широким колом практиків і теоретиків є дослідження трансформаційних змін культури, культурної динаміки суспільства та культурно-креативного простору. Загалом, історичні аспекти розвитку народних художніх ремесел та промислів досліджували Н. Аніпко, Є. Антонович, І. Вах, С. Витвицький, М. Лаврук, О. Смик, А. Чорнощоков. Особливості українських автентичних туристичних сувенірів, їх сутність, класифікацію і функціональну роль у презентації та популяризації регіонів України досліджували А. Гаврилюк, Л. Медвідь, М. Орлова. Водночас особливості українського ринку сувенірної продукції стали предметом досліджень О. Пахолюк та багатьох інших науковців, які розглядають сувенір у контексті історичного, культурного, економічного, соціального та педагогічного аспекту. Позитивно оцінюючи проведену роботу, відзначимо, що з позиції історико-культурологічного підходу дослідження не проводились, що й підтверджує актуаль-

ність статті і необхідністю розширення спектра культурологічних досліджень до регіональних особливостей розвитку креативних індустрій через сувенірну діяльність, їх концептуальних засад й узагальнення теоретико-методологічних положень. Саме історико-культурологічний підхід дослідження регіональних особливостей сувенірної продукції в середовищі креативних індустрій і виводимо у дослідницьку площину пропонованої статті.

Метою статті є наукове обґрунтування актуальних проблем дослідження регіональних особливостей сувенірної продукції як драйверів розвитку креативних індустрій, крізь призму історико-культурологічного підходу.

Виклад основного матеріалу. Українська культура характеризується багатою культурною спадщиною, історією та розмаїттям національних традицій. Оскільки саме культура є основою становлення і розвитку креативних індустрій, у дослідженні розглянемо вплив звичаїв, традицій, унікальних культурних рис на створення і розвиток сувенірної продукції. Дослідження доводять, що з кожним роком цінність сувеніру з іншого краю, країни, туристичної локації все більш складає його автентичний, унікальний та історичний контекст.

Аналізуючи семантику поняття «сувенір», у словнику знаходимо тлумачення (від латинського – subvenio) як подарунок на згадку; річ, пов'язана із спогадами про кого-, що-небудь (Академічний тлумачний словник, 1078:818). У словнику іншомовних слів (від французького – souvenir) поняття трактується як приходжу, згадую, пам'ятаю (Словник іншомовних слів, 1974:643). Водночас М. Орлова характеризує сувенір як продукцію, що виготовлена народними майстрами з сировинних ресурсів території, в основі яких автентичність (Орлова, 2014). У свою чергу О. Пахолюк розглядає сувенір як частку культури народу, що виконують пізнавальну роль, сприяють духовному збагаченню людей, відображаючи життя і культуру країни, місцевості, яку вони представляють (Пахолюк, 2015:91-92). Дослідниця Л. Медвідь поняття «сувенір» розкриває як образні ідентифікатори території, втілені в яскраво-привабливі предметні форми, що відображають культуру, традиції, побут місцевого населення (Медвідь, 2017:205). Аналізуючи феномен «сувенір», звернемо увагу на погляд науковиці А. Гаврилюк. Авторка поняття розглядає як матеріалізований емоційний ідентифікатор країни, її туристичних ресурсів, унікальної автентики, що забезпечує довготривалий зв'язок з місцем перебування мандрівника (Гаврилюк, 2020:343). Вищезазначене підтверджує гіпотезу, щодо цінності сувеніру крізь призму автентики та унікальності. Розуміння особливості сувенірної продукції в Україні відображається через регіональні традиційні ремесла, мотиви та символи. Так, кожен регіон має свої унікальні історико-культурні характеристики, які впливають на стиль та зміст виготовлення сувенірів. До прикладу сувеніри зі Львова можуть включати зображення з мотивом лева, а сувеніри з Чернігова – зображення Чернігівської фортеці. Оскільки історико-культурний підхід передбачає дослідження історії, традицій, мистецтва та народної культури як основи для створення сувенірної продукції проаналізуємо більш детальніше ретроспективу проблематики.

Ґрунтовно досліджуючи передумови виникнення і розвитку сувенірної продукції, аналіз науково-практичної літератури дає можливість зазначити, що історія виникнення сувенірів в Україні має давні коріння, пов'язане з багатою культурною спадщиною народу. Зародження сувенірної діяльності в Україні можна прослідкувати протягом багатьох століть, що відображається в різноманітних ремеслах і художніх напрямах. Загалом, перші сувеніри в Україні пов'язують з язичницьким оберегом, наприклад зображення-амулети. У процесі кардинальних суспільних порухів сувеніри відображають віхи народної творчості, зокрема вироби різьблення, вишивки та гончарства, що слугували як символи національної ідентичності та культурної спадщини. Українські ремісники вміло використовували місцеві матеріали, техніки та мотиви, щоб створювати унікальні сувеніри, які відображали особливості регіонів та традиції народу (Антонович, 2008; Скрипник, 2016; Чорнощоков, 2019; Шейко, 2006). Уже в 19–20 століттях внаслідок поширення туризму та зростання інтересу до народної культури, сувеніри набувають характеру популярності та запотребованості серед туристів. Як результат, майстри почали створення сувенірів, що відповідали попиту і були призначені для продажу туристам. Мова йде про вироби

з кераміки, дерева, вишивки, мальовані предмети, ляльки-мотанки та інші витвори народних майстрів як це відтворено у рисунку 1.

Звернемо увагу на те, що в основі прогнозованого етапу розвитку сувенірної діяльності орієнтація на нові технології, зміну споживацьких звичок та зростаючу популярність унікальних і автентичних сувенірів. Досить часто сувенірна продукція асоціюється з художніми промислами і ремеслами. Загалом народні художні промисли – це одна з історично зумовлених організаційних форм народного декоративно-прикладного мистецтва, в основі якої товарне виготовлення художніх виробів за обов'язкового застосування ручної праці (Медвідь, 2017:206). Як зазначено у Законі України «Про народні художні промисли» унікальний виріб народного художнього промислу – єдиний у своєму роді виріб народного художнього промислу який має художнє, історичне, етнографічне та наукове значення (Закон України, 2001). Відповідно до видів виробництв і груп виробів народних промислів відносять такі, як: килимарство, художнє ткацтво, художня вишивка, в'язані та мереживні вироби, художня обробка дерева (різьблення), виготовлення народного художнього вбрання (історичний костюм), художня кераміка, гончарство, виробництво художнього скла, художнє литво, ковальство, ювелірне мистецтво, художнє меблярство, художня обробка каменю, кістки та рогу, шкіри, декоративний розпис, художнє плетіння з рослинних матеріалів (лоза, солома), порцеляна, фаянс (Постанова КМУ, 2002). Важливо підкреслити, що у Концепції Державної цільової національно-культурної програми розвитку народних художніх промислів на 2024–2027 роки вперше народні художні промисли розглянуто як сектор креативних індустрій. Оскільки, народні художні промисли

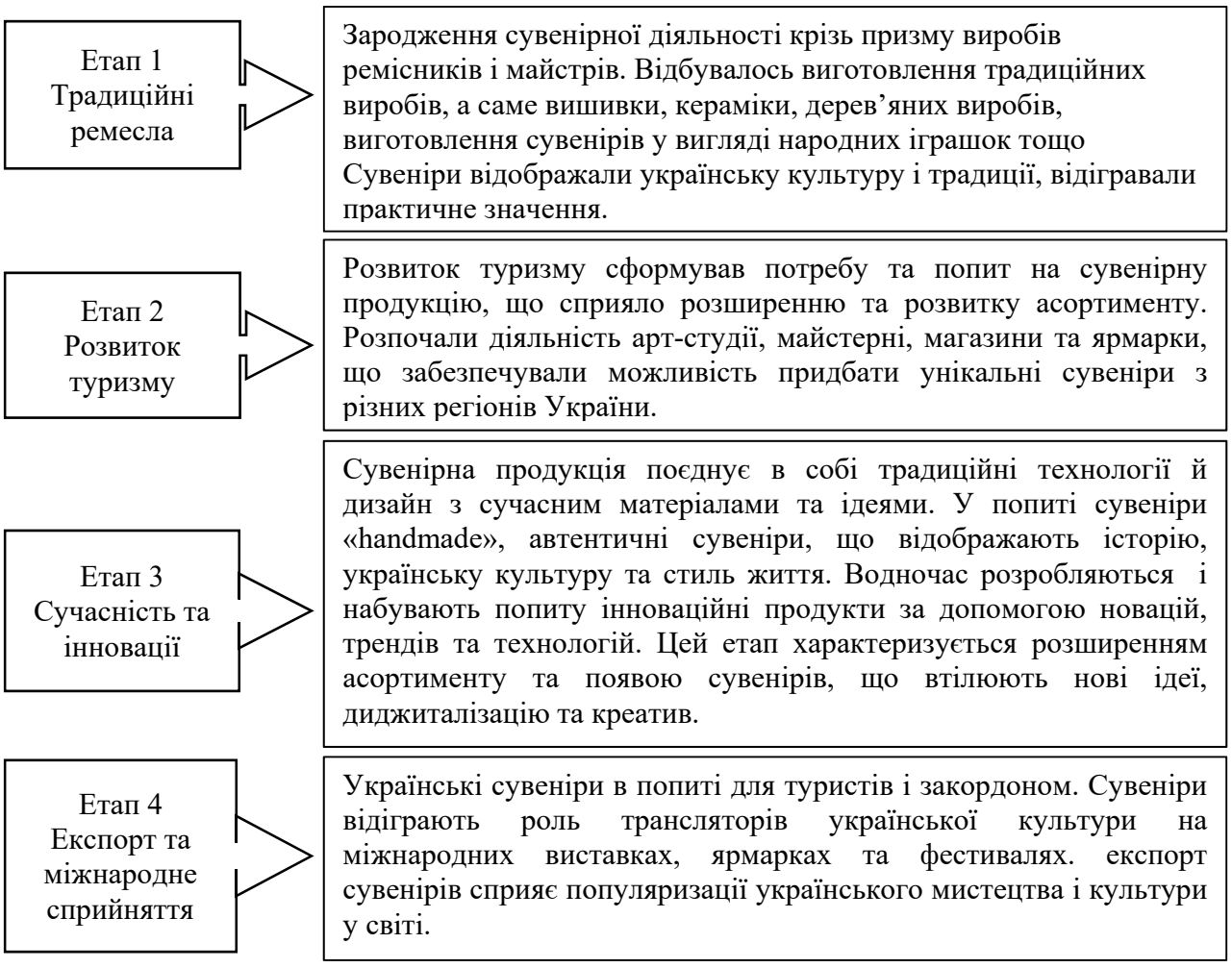

Рис. 1. Етапи розвитку сувенірної діяльності в Україні (сформовано автором на основі джерел: Антонович, 2008; Скрипник, 2016; Чорнощоков, 2019; Шейко, 2006)

є унікальною пропозицією на світовій арені, що зберігаючи оригінальні техніки й сенси, розвиваються до сучасних трендів. Як зазначив очільник Міністерства культури та інформаційної політики, «Ми маємо розвивати народні промисли як потужну складову креативних індустрій як з огляду ідентичності, так і економічного потенціалу. Адже народні художні промисли є відображенням української історії, яку маємо передати нащадкам» (Укрінформ, 2021). Загалом, народні промисли є пріоритетним вектором історико-культурної спадщини у розвитку сувенірної діяльності. Свідченням потужного творчо-креативного потенціалу народних майстрів є вироби їхніх промислів, які використовуються як основа сувенірної продукції. Загалом із розвитком туризму в Україні почалось відродження давно забутих, згасаючих народних художніх промислів, які стали фундаментом сувенірної галузі (Антонович, 2008). Так, у вітчизняних та іноземних туристів існує стійкий попит на сувеніри місцевих народних промислів, задоволення якого вимагає розроблення системи виробництва реалізації (Медвідь, 2017). Нині в Україні здійснюють активу діяльність безліч майстерень, студій та артцентрів, які займаються виготовленням сувенірів ручної роботи. Вони пропонують широкий асортимент автентичних виробів, від традиційних до сучасних інтерпретацій, що відображають багатогранність української історії і культури, етнічну строкатість населення того чи іншого регіону.

Культурологічний аналіз опрацьованих наукових джерел дає можливість сформувати класифікаційні підходи до проблематики. Зокрема, дослідниця М. Орлова виокремлює таку сувенірну продукцію, як: святкові подарунки, бізнес-сувеніри та туристичні сувеніри (Орлова, 2014). У свою чергу О. Пахолюк досліджуючи особливості українського ринку сувенірної продукції, пропонує власне бачення класифікації. Авторка виокремлює сувеніри за використанням (декоративно-прикладні, декоративно-утилітарні та власне сувеніри), за видом обробки (з художнім розписом, інкрустацією, вишивкою, гравіюванням, карбуванням, філігранню та ін.), за місцем виготовлення (петриківський розпис, косівські вироби, опішнянська іграшка та ін.), за кількістю виробництва (масові, серійні, штучні, авторські вироби), за ціновою категорією (дешеві, недорогі, дорогі), за образним рішенням (у вигляді брелків, аксесуарів, предметів побуту тощо) (Пахолюк, 2015:94). Водночас дослідниця А. Гаврилюк виокремлює таку класифікацію сувенірної продукції, як: за видами (етноодяг, вироби з кераміки, глиняні вироби, гастрономія, етноприкраси, ужиткові товари тощо), за тематикою (івент-сувеніри, що символізують фестивалі, свята, події; сувеніри пов'язані з певною територією та її особливостями; сувеніри, виготовлені за етнозвичаями; сувеніри, присвячені видатним особистостям краю); за способом використання (декоративні, прикладні, комбіновані); за ресурсами (матеріальні, духовні, етнічні) (Гаврилюк, 2020:352). Відзначаючи результати, отримані зазначеними вище авторами, виокремлюємо у контексті дослідження класифікацію видів сувенірної продукції з урахуванням специфіки середовища креативних індустрій, як це показано у таблиці 1.

Безумовно, сувенірна продукція відіграє важливу роль у розвитку креативних індустрій оскільки реалізує відповідне функціональне забезпечення. Зокрема, комунікаційну, подарункову, психолого-емоційну, опосередкування подорожі, креативну, соціальну, економічну, брендингу території (Гаврилюк, 2020:347; Медвідь, 2017:205). Специфіка дослідження показує, що в Україні чимало регіональних особливостей, які є важливими джерелами натхнення для сувенірного дизайну. Наприклад, використання вишивки (борщівської, решетилівської, гуцульської та ін.) як елементу креативного оздоблення сувенірів зберігає національну ідентичність та передає традиції минулих поколінь. Такі сувеніри стають не лише предметами пам'яті, але й способом презентування української культури світові. Адже за допомогою сувенірів можна привернути увагу туристів до унікальності кожного регіону, сприяти популяризації національної культури, розвивати креативні проєкти, зберегти та передати національну ідентичність і культурну спадщину та залучати інвестиції.

Цікавою для дослідження є ініціатива «Український сувенір» від Українського інституту (*державна установа України, що представляє українську культуру у світі та формує позитивний імідж України за кордоном*). Конкурс українських сувенірів було ініційовано

Таблиця 1

Види сувенірної продукції в середовищі креативних індустрій*

Вид	Опис
Традиційні сувеніри	Народні вироби та ремесла, що відображають культуру і традиції українського народу (вишиванки, глиняні вироби, писанки, козацькі куманці, вироби з дерева, кераміка тощо)
Сувеніри з символікою місцевості	Сувеніри, що мають символічне значення і репрезентують місцевість чи країну (прапори, емблеми, значки, національні символи та ін.)
Історичні сувеніри	Вироби, що пов'язані з історичними подіями, постатями, архітектурними пам'ятками та визначними датами (мініатюри пам'яток, історичні книги, автентичні предмети тощо)
Арт Сувеніри	Унікальні вироби мистецтва та дизайну, створені відомими митцями (картини, скульптури, текстильні вироби та ін.)
Еко Сувеніри	Вироби з природних матеріалів, таких як дерево, камінь, метал, шкіра, перлини тощо (аксесуари, предмети декору, прикраси та ін.)
Туристичні сувеніри	Вироби пов'язані з пам'ятками, популярними місцями та туристичними об'єктами (магніти, постери, світлини тощо)
Етно Сувеніри	Вироби, що відображають народні традиції, фольклорні персонажі та елементи (лялькимотанки, народні іграшки, вироби з соломи, розписані пташки та ін.)
Гастрономічні сувеніри	Традиційні страви, напої та десерти, що характерні для певного регіону (мед, сир, кава, випічка, солодощі тощо)
Спортивні сувеніри	Вироби, пов'язані зі спортом і спортивними досягненнями (футболки команд, вимпели, шарфи спортивних клубів, речі з логотипами команд тощо)
Зіркові сувеніри	Вироби пов'язані з відомими особистостями, артистами, письменниками тощо (фотографії, речі з автографами, меморабілії та ін.)
Креативні сувеніри	Вироби, що характеризуються унікальним, нестандартним рішенням з використанням імерсійних та адитивних технологій

**сформовано автором*

у 2020 році. Місія проєкту – створення каталогу промоційних та іміджевих матеріалів для представлення України за кордоном (Український інститут, 2020). Адже як зазначила Еміне Джапарова (перша заступниця міністра закордонних справ) найважливіша частинка подарунка є символічне наповнення, яке він у собі несе, можливість через акт дарування відчути момент спільності та пізнання захопливих та глибоких історій про Україну та людей, які тут живуть (Укрінформ, 2021). Серед трьох тем конкурсу (Український інститут, 2020): Традиційна культура України, Український авангард та Сучасний український дизайн, переможцями стали проєкт «Квіти та птахи» (представлено магію квітки, що є не тільки естетичним елементом, але й має символічне значення. Розробляючи колекцію, автори надихались українським мистецтвом килимарства та козацької вишивки, зокрема, книгою «Квіти та птахи» виробництва Родовід), проєкт «Серія» (в основі проєкту – серія типових будинків українських міст 1970–1990 років, для розуміння, осмислення і прийняття спадщини та сьогодення, щоб рухатись далі в урбаністичне майбутнє) та «Відчуй як звучить Україна» (представлено українську пісню як особливе надбання української культури, адже щоб зрозуміти Україну, її треба почути). Відповідно за результатами конкурсу Український інститут разом з переможцями, доопрацьовуючи дизайн-концепти, сформували каталог, де є можливість самостійно обрати і замовляти сувеніри. З огляду на це тематика запропонованого дослідження вимагає звернути увагу на креативні практики для розвитку і популяризації сувенірної продукції в Україні (див. рис. 2).

Гранично вагоме, у контексті вищезазначеного, є формування платформи реалізації у відповідних кроках розвитку сувенірної продукції в Україні, крізь призму регіонального контексту для розвитку креативних індустрій. Зокрема, виявлення і збір регіональних особливостей (дослідження та виокремлення унікальних культурних, історичних та природних особливостей регіону, а саме традиції, народні звичаї, місцеві ремесла, мистецтво, архітектура тощо) → вивчення традиційних ремесел та мистецтва регіону (аналіз традиційних ремесел та мистецтва характерних для регіону, зокрема, візерунки, стилі, матеріали і техніки виготовлення) → розробка унікальних сувенірних концепцій та дизайну, що відображають культурну спадщину регіону й відповідають трендам → виготовлення сувенірів за традиційними технологіями, що передаються з покоління в покоління

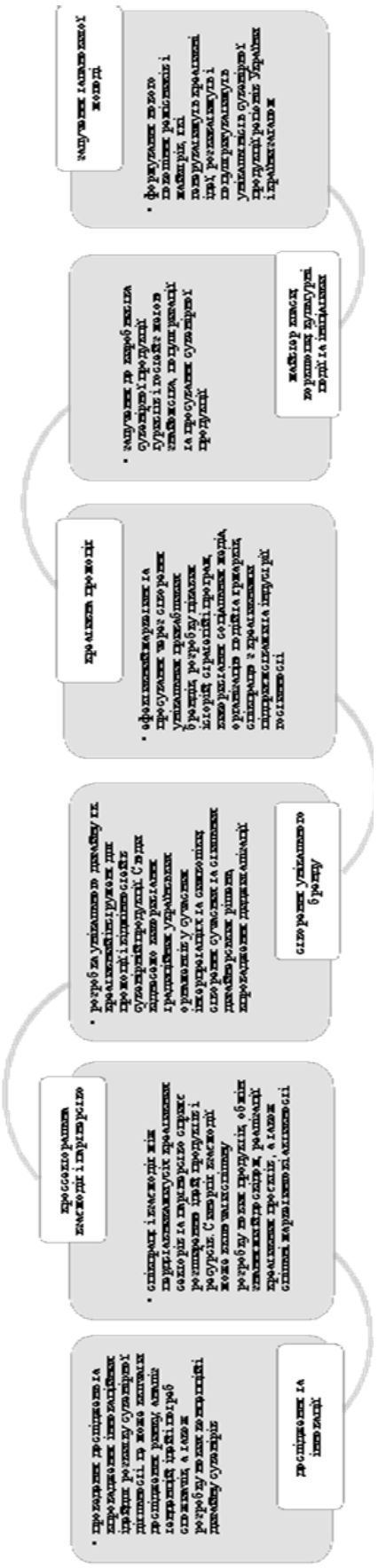

Рис. 2. Креативні практики для розвитку і популяризації сувенірної продукції в Україні (сформовано автором)

→ впровадження інновацій і технологій → промоція і ефективний маркетинг сувенірної продукції → розширення ринку та популяризація сувенірів.

Культурологічні розвідки дають можливість виокремити найбільш розповсюджені особливості сувенірної продукції в України, взявши за основу історико-географічні регіони (за О. Косміною), як це показано на рисунку 3.

Вибірка саме такого регіонального аспекту для дослідження забезпечує розкриття культурологічного підходу до сувенірної діяльності у середовищі креативних індустрій України. З рисунку бачимо, що кожен регіон України має свою особливість й унікальність у контексті історичного розвитку і культурної спадщини. Проте, усвідомлена культурологічна рефлексія низки джерел (Закон України, 2001; Освіта, 2010; Український інститут, 2020; Розпорядження КМУ, 2021) актуалізує потребу виокремлення проблем, на які наштовхуються громади. Зокрема, це глобалізаційні процеси, теоретико-практичні прогалини, застаріла нормативно-правова база, відсутність стратегії розвитку сувенірної продукції, а також систематичної та цілеспрямованої державної політики щодо розвитку осередків сувенірної продукції і майстрів, неавтентична продукція, подекуди низький рівень якості виробів (мова йде про продукцію масового виробництва) і поширення неякісних іноземних підробок, відносно обмежена пропозиція сувенірної продукції, знецінення ручної роботи, не втримання конкуренції майстрів з масовим виробництвом, стихійний розвиток сувенірної продукції, наявність на ринку сувенірної продукції псевдо етно виробів, неефективне використання маркетингових стратегій, відсутність сучасних підходів до промоції сувенірної продукції, проблеми із забезпеченням зміни поколінь майстрів та передання технік і технологій виготовлення автентичних виробів сувенірної продукції тощо. Відповідно унікальний сувенір поєднує в собі такі контрастні характеристики, як архаїзм та трендовість, доступність для туристів та вигоду для продавців, компактність форми та комплексність образів. Завдяки вдалому промоутингу сувенірного брендинга можна значно збільшити туристичні потоки, підтримати популярність різноманітних виробів народних майстрів (Гаврилюк, 2020) та забезпечити кроссекторальну взаємодію митців з різних креативних секторів.

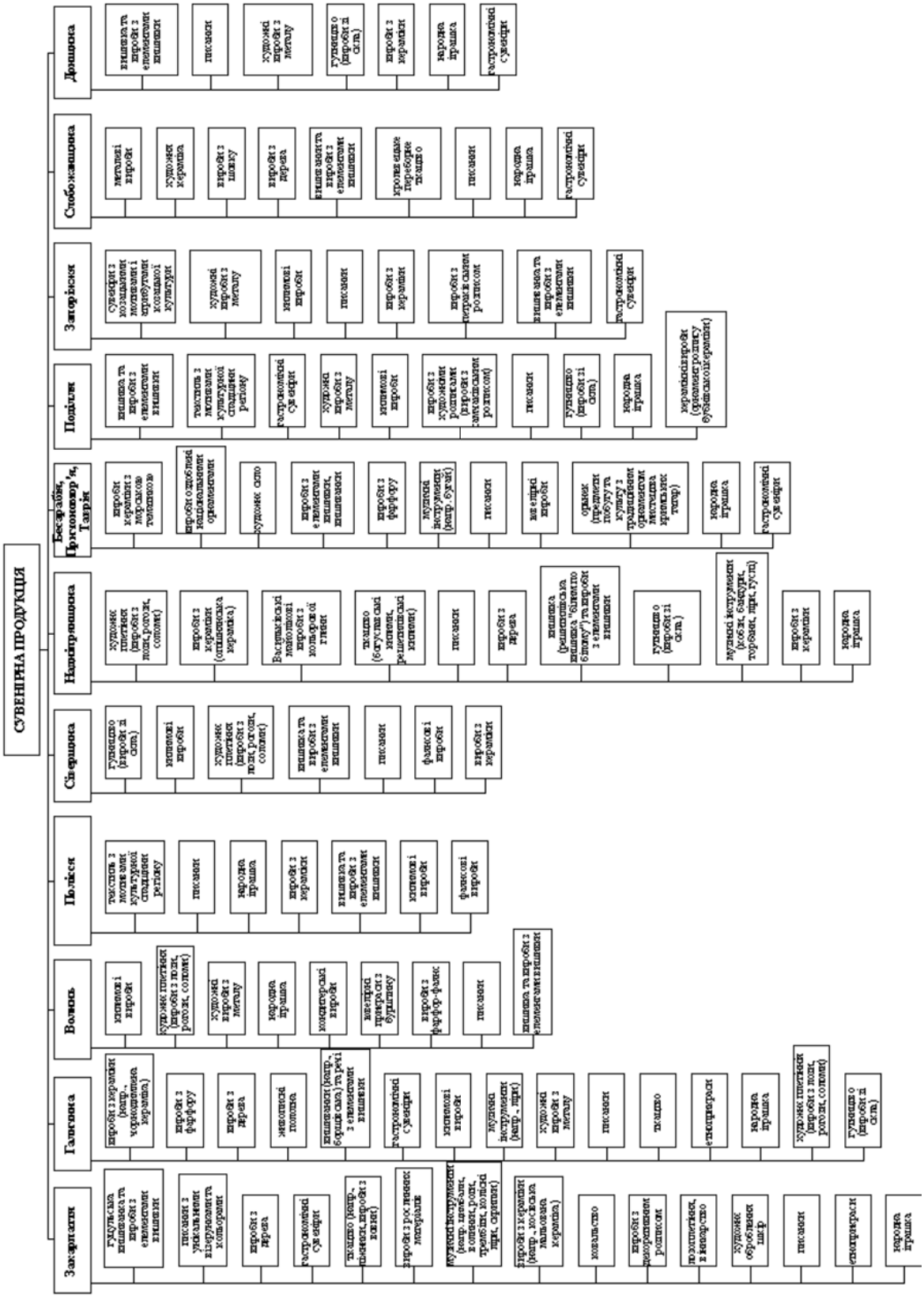

Рис. 3. Регіональні особливості сувенірної продукції в Україні (сформовано автором на основі джерел: Антонович, 2008; Пахолюк, 2015; Скрипник, 2016; Чорнощоков, 2019; Шейко, 2006; Ukrainer, 2020)

У дослідженні акцентуємо на аналізі сувенірної діяльності Тернополя як молодіжної столиці України (2020 р.) на прикладі мануфактури «Коза Дереза». Це показовий приклад взаємодії креаторів, дизайнерів, художників та експертів у створенні сувенірної продукції як елементу культурної спадщини для розвитку креативних індустрій. Це мануфактура, де майстри творять унікальні сувеніри, використовуючи традиційні методи та орнаменти української культури. Аналізуючи діяльність мануфактури виокремимо кілька ключових аспектів, а саме (Офіційний сайт, 2023): традиційні техніки та ремесла (виконання майстрами різних технік таких як: вишивка, різьблення по дереву, плетіння, виготовлення ляльок-мотанок, створення іграшок та інших ремесел для створення автентичних сувенірів); використання національних орнаментів та візерунків; унікальність та індивідуальність; креативність та творчість; залучення майстрів та навчання; популяризація української культури; промоція бренду унікальної України та розвиток креативних індустрій.

Історія мануфактури «Коза Дереза» – це історія української культури у кожній деталі. Загалом кожен виріб є неповторним і має свою історію та енергетику, що робить їх особливими та цінними. Всі процеси створення виробів відбуваються під егідою принципів високої якості, збереження традиційних технологій, екологічності (продукція має міжнародну екосертифікцію), відповідності стандартам та ручного виготовлення. Іграшки виготовляються в авторській техніці (зі стародавньою історією) з використанням суміші паперу, тирси, води, гречаного лушпиння та клейстеру. Кожна фігура виліплюється руками, запікається при високих температурах, шліфується і розписується майстрами вручну акриловими фарбами за зразком вінтажних прикрас, що забезпечує міцність та стійкість до механічних пошкоджень. Зауважимо, що кожна іграшка від початку створення до готового продукту проходить 17 рук. Вся продукція Кози Дерези, а це і етноодяг, аксесуари, сувеніри ручної роботи, іграшки продається у 26 країнах світу (США, Канада, Аргентина, Великобританія, Японія, майже всі країни Європи) (Офіційний сайт, 2023). У переліку надбань мануфактури різноманітні колекції за порами року, обрядовими святами, віковою категорією, трендами часу, серед них і патріотична колекція, де представлено як символи, так і особистості сьогодення. Деякі з них показано на рис. 4.

Загалом мануфактура «Коза Дереза» щороку випускає 200 нових дизайнів продукції, в основі роботи майстрів гасло «Наші вироби передають у спадок». Всі іграшки, як і етноодяг, сувеніри ручної роботи, є іміджевими подарунками, інтелектуальним спадком та предметом захоплення, що пасуватиме у якості подарунку неординарним особистостям, які творять українську історію, вивчають її та досліджують культуру Україну. Мануфактура «Коза Дереза» активно сприяє популяризації української культури через сувеніри за кордоном. Зокрема, як зазначено на офіційному сайті, під час щорічної участі у міжнародних виставках і ярмарках таких, як: Christmasworld у Франкфурті (учасник з 2014 року, а в 2018 році вперше

Рис. 4. Іграшки з колекції «Славні Українці» (Офіційний сайт, 2023)

в історії український виробник пройшов відбір експертами Мессе Франкфурт, був визнаний таким що якістю та дизайном відповідає світовим тенденціям і був представлений в тренд зоні Christmasworld (деякі із них представлені на рис. 5), що є законодавцем моди у світі різдвяних іграшок), Maison&Objet (Париж), TopDrawer (Лондон, Атланта), Кракова та України (учасник з 2016 року), що забезпечує зміцнення спроможності гравців креативних індустрій, розвиває міжнародну співпрацю, покращує якість і результативність репрезентації України у світі.

Гранично вагомим для промоції українського бренду сувенірної продукції те, що кожен виріб має культурно-етнографічну історію, яка стисло відображена на двомовних українсько-англійських бірках. Здобуваючи нових клієнтів з усього світу, майстрами виконуються замовлення, зберігаючи унікальні технології створення народної іграшки (Офіційний сайт, 2023). Наведені приклади та нові тенденції у середовищі креативних індустрій демонструють лише частину регіональних особливостей сувенірної продукції в Україні, формуючи культурну спадщину. З огляду на вищезазначене, можемо констатувати, що сувеніри є джерелом культурного розмаїття та самовираження українського народу, як потужний рушій культурного, соціального та економічного розвитку креативних індустрій України. Відповідно на основі аналізу можемо виокремити основні концепти розвитку креативних індустрій, крізь призму сувенірної діяльності (див. рис. 6).

Це дає можливість зберегти й передати цінності, традиції та історію наступним поколінням, сприяти покращенню розуміння і впізнаваності України серед закордонних аудиторій, розвивати проактивний інтерес до співпраці та кроссекторальної взаємодії, що забезпечує зміну ролі України у міжнародному культурному діалозі та обміні, покращує якість і результативність презентації України у світі, а також привертає увагу туристів і сприяє розвитку креативних індустрій в Україні. Адже *«Україна надихає тебе, ти надихаєш літературу, література надихає балет, балет надихає кіно, кіно надихає музику, музика надихає народні промисли, народні промисли надихають моду, мода надихає дизайн, дизайн надихає технології, технології надихають тебе, ти – надихаєш Україну, Україна надихає світ!!!»*

Висновки і перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи результати дослідження, маємо можливість стверджувати, що активна сувенірна діяльність впливає на розвиток креативних індустрій в Україні з кількох перспектив. Зокрема, *культурний аспект* (у виготовлені сувенірів майстри втілюють національну ідентичність, традиції та культурну спадщину; зберігають і популяризують українську культуру, історію, мистецтво та ремесла; сприяють розвитку креативності, інноваціям, унікальності); *історичний аспект* (відтворення історичного концепту української культури з покоління в покоління, зберігаючи український код

Рис. 5. Деякі з сувенірів представлених на міжнародних ярмарках і виставках (Офіційний сайт, 2023)

Рис. 6. Розвиток креативних індустрій крізь призму сувенірної діяльності (сформовано автором)

нації у візерунках, техніках і технологіях); *туристичний аспект* (популяризація українського культурно-креативного продукту як в Україні, так і за її межами); *кроссекторальний аспект* (стимулювання розвитку кроссекторальних партнерств між секторами креативних індустрій); *економічний аспект* (створення нових робочих місць, сприяння розвитку креативного підприємництва); *інноваційний аспект* (збільшення кількості споживачів шляхом вивчення, збереження та популяризація культурної спадщини через нові форми та підходи, технології і практики, створення цифрових платформ та продуктів, імерсійних технологій); *соціальний аспект* (забезпечення ефективної комунікації, культурного обміну, формування українського бренду). Отже, сувенірна діяльність має вагомий вплив на розвиток креативних індустрій в Україні, сприяючи креативності, творчості інноваціям, співпраці, культурному обміну, збереженню культурної спадщини, формуванню позитивного іміджу країни і просуванню української культури на міжнародному рівні. Перспективами подальших наукових досліджень є ретроспективний аналіз регіональних особливостей формування сувенірної продукції в Україні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Словник української мови: в 11 томах. Академічний тлумачний словник (1970–1980). Т. 9, 1978. 818.
2. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ, 2008. 264.
3. Гаврилюк А. М. Державна політика у сфері туризму в Україні: соціогуманітарний вимір: *монографія*. Київ: Видавництво Ліра-К, 2020. 428 с.
4. Деякі питання реалізації Закону України «Про народні художні промисли». *Постанова Кабінету Міністрів України* від 13 березня. 2002 р. № 283. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/283-2002-%D0%BF#Text (дата звернення 31.04. 2023)

5. Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. / голов. редкол.: Г. Скрипник. Київ : [ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України]. 2016. 546.

6. Концепція Державної цільової національно-культурної програми розвитку народних промислів на 2024–2027 роки. *Розпорядження Кабінету Міністрів України* від 15 грудня 2021 р. № 1677-р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1677-2021-%D1%80#Text (дата звернення 4.05.2023)

7. Косміна О. Ю. Етнографічні регіони України. *Енциклопедія історії України: у 10 т.* / редкол.: В. А. Смолій та ін.; Інститут історії України НАН України. Київ. Наукова думка, 2005. Т. 3: Е-Й. 672.

8. Мануфактура Коза Дереза: *офіційний сайт*. (2023). URL: https://kozadereza.ua (дата звернення 5.05.2023)

9. Медвідь Л. І. Роль сувенірної продукції в презентації та популяризації туристичного регіону. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Географічні науки*. 2017. №7. 203–209.

10. Орлова М. Л. Українські автентичні туристичні сувеніри: виробництво та реалізація. *Географія та туризм*. 2014. Вип. 31. 62–75.

11. Пахолюк О. В. Особливості українського ринку сувенірної продукції та її класифікація. *Товарознавчий вісник*. 2015. Вип. 8. 90–96.

12. Про народні художні промисли. *Закон України* від 21 червня 2001 р, № 2547-III. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2547-14#Text (дата звернення 31.04. 2023)

13. Ремесла України. *Ukraïner: офіційний сайт*. (2020). URL: https://ukrainer.net/remesla-ukrainy (дата звернення 5.05.2023)

14. Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. Київ. 1974. С. 643.

15. Український сувенір. *Український інститут: офіційний сайт*. URL: https://ui.org.ua/sectors/projects/ukrainian-souvenir-representation-of-ukraine (дата звернення 5.05.2023)

16. Уряд схвалив концепцію програми розвитку народних художніх промислів. *Укрінформ: офіційна сторінка.* (15 грудня 2021). URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3369820-urad-shvaliv-koncepciu-programi-rozvitku-narodnih-hudoznih-promisliv.html (дата звернення 4.05.2023)

17. Художні промисли в сучасній Україні як складова української культури. (20 жовтня 2010). *Освіта. Культура.* URL: https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11248/ (дата звернення 4.05.2023)

18. Чорнощоков А. Є., Бабенко О. О., Батієвська Т. В., Дігтяр Н. М., Кушніренко О. М., Мохірєва Ю. А. & Саєнко Т. В.Українське декоративно-ужиткове мистецтво. *Монографія.* Полтава. 2019. 272

19. Шейко В. М., Тишевська В. М. Історія української культури : *навчальний посібник*. В. М. Шейко (Наук. ред.). Київ: Кондор, 2006. 264.

REFERENCES:

1. Dictionary of the Ukrainian language (1978) [Slovnyk ukrainskoi movy] : in 11 volumes. Academic explanatory dictionary (1970–1980). Vol. 9, 818. [in Ukrainian].

2. Antonovych, E. A. (2008). Decorative and applied art [Decorative and applied art]. Lviv: Svit. 264 [in Ukrainian].

3. Havryliuk, A. M. (2020). Derzhavna polityka u sferi turyzmu v Ukraini: sotsiohumanitarnyi vymir: monografiya [State policy in the sphere of tourism in Ukraine: socio-humanitarian dimension: monograph]. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K, 428 [in Ukrainian].

4. Deyaki pytannya realizatsii Zakonu Ukrainy «Pro narodni hudozhnik promysly» [Some issues of implementation of the Law of Ukraine «On folk arts and crafts»]. *Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy* vid 13 bereznja. 2002 r. № 283. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/283-2002-%D0%BF#Text [in Ukrainian].

5. Istoriia dekorativnogo mystetstva Ukrainy [History of decorative art of Ukraine]: u 5 t. (2016) / holov. redkol.: H. Skrypnyk. Kyiv : [IMFE im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy]. 546 [in Ukrainian].

6. Kontseptsiia Derzhavnoi tsilovoi natsionalno-kulturnoi prohramy rozvytku narodnykh promysliv na 2024–2027 roky. [Concept of the State target national and cultural program for the development of folk crafts for 2024–2027]. *Rozporiadzhennia Kabinetu Ministriv Ukrainy* vid 15 hrudnia 2021 r. № 1677-p. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1677-2021-%D1%80#Text [in Ukrainian].

7. Kosmina, O. Yu. (2005). Etnohrafichni rehiony Ukrainy. [Ethnographic regions of Ukraine]. *Entsyklopediia istorii Ukrainy: u 10 t.* / redkol.: V. A. Smolii ta in.; Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy. Kyiv. Naukova dumka. T. 3: E-Y. 672 [in Ukrainian].

8. Manufaktura Koza Dereza: *ofitsiinyi sait*. (2023). [Dereza Goat Manufactory: official site]. URL: https://kozadereza.ua [in Ukrainian].

9. Medvid, L. I. (2017). Rol suvenirnoi produktsii v prezentatsii ta populiaryzatsii turystychnoho rehionu. [The role of souvenir products in the presentation and popularization of the tourist region]. *Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnoho universytetu. Seriia: Heohrafichni nauky.* №7. 203–209 [in Ukrainian].

10. Orlova, M. L. (2014). Ukrainski autentychni turystychni suveniry: vyrobnytstvo ta realizatsiia. [Ukrainian authentic tourist souvenirs: production and realization]. *Heorhrafiia ta turyzm*. 31. 62–75 [in Ukrainian].

11. Pakholiuk, O. V. (2015). Osoblyvosti ukrainskoho rynku suvenirnoi produktsii ta yii klasyfikatsiia. [Peculiarities of the Ukrainian souvenir market and its classification]. *Tovaroznavchyi visnyk*. 8. 90–96. [in Ukrainian].

12. Pro narodni khudozhni promysly. [About folk art crafts]. *Zakon Ukrainy* vid 21 chervnia 2001 r, № 2547-III. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2547-14#Text [in Ukrainian].

13. Remesla Ukrainy. (2020). [Crafts of Ukraine]. *Ukrainer: ofitsiinyi sait*. URL: https://ukrainer.net/remesla-ukrainy [in Ukrainian].

14. Slovnyk inshomovnykh sliv. (1974) [Dictionary of foreign words]. / za red. O. S. Melnychuka. Kyiv. P. 643. [in Ukrainian].

15. Ukrainskyi suvenir. [Ukrainian souvenir]. *Ukrainskyi instytut: ofitsiinyi sait.* URL: https://ui.org.ua/sectors/projects/ukrainian-souvenir-representation-of-ukraine [in Ukrainian].

16. Uriad skhvalyv kontseptsiiu prohramy rozvytku narodnykh khudozhnikh promysliv. [The government approved the concept of the program for the development of folk arts and crafts]. *Ukrinform: ofitsiina storinka.* (15 hrudnia 2021). URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3369820-urad-shvaliv-koncepciu-programi-rozvitku-narodnih-hudoznih-promisliv.html [in Ukrainian].

17. Khudozhni promysly v suchasnii Ukraini yak skladova ukrainskoi kultury. [Artistic crafts in modern Ukraine as a component of Ukrainian culture]. (20 zhovtnia 2010). *Osvita. Kultura.* URL: https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11248/ [in Ukrainian].

18. Chornoshchokov, A. Ye., Babenko, O. O., Batiievska, T. V., Dihtiar, N. M., Kushnirenko, O. M., Mokhirieva, Yu. A. & Saienko, T. V. (2019). Ukrainske dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo. [Ukrainian decorative and applied art]. *Monohrafiia.* Poltava. 272 [in Ukrainian].

19. Sheiko, V. M., Tyshevska, V. M. (2006). Istoriia ukrainskoi kultury [History of Ukrainian culture] : *navchalnyi posibnyk*. V. M. Sheiko (Nauk. red.). Kyiv: Kondor. 264 [in Ukrainian].

УДК 130.2+ 703+708
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-27

Наталія СТОЛЯРЧУК
кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
***ORCID:** 0000-0003-4331-7051*

Бібліографічний опис статті: Столярчук, Н. (2023). Становлення та розвиток арт-терапії в історико-культурному контексті. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 204–212, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-27

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК АРТ-ТЕРАПІЇ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

Сьогодні арт-терапія стала визнаною практикою, що використовується у багатьох клінічних, реабілітаційних, психологічних, освітніх і навіть розважальних установах. Вона допомагає людям виразити свої почуття, розвинути внутрішній потенціал і знайти способи подолання труднощів. Арт-терапевти використовують мистецтво як засіб спілкування і пізнання самого себе, сприяючи покращенню як фізичного, так і психічного здоров'я людини.

Арт-терапія є цінним інструментом в умовах війни і конфліктів, допомагаючи людям пережити травматичні досвіди, розвинути свої сили і знайти вихід із складних життєвих ситуацій шляхом самовираження та зцілення. Вона може бути ефективною підтримкою для військових ветеранів, біженців, жертв насильства і будь-якої іншого особи, що відчуває наслідки конфліктів.

З огляду на все вищезазначене беззаперечною є актуальність дослідження генези та еволюції різних методик і практик арт-терапії в історико-культурному вимірі.

***Мета дослідження** полягає в аналізі генези та еволюції різних методик і практик арт-терапії в історії світової культури.*

***Методологія дослідження.** Нині арт-терапія постає як універсальне міждисциплінарне явище, яке виникло завдяки поєднанню мистецтва і науки і далі еволюціонує на методологічних засадах різних наук – психології, медицини, культурології, педагогіки, соціології та інш. Теоретико-методологічну основу для дослідження склали наукові теорії, які по-різному аналізували сутність творчості та її вплив на внутрішній чуттєво-емоційний світ самого творця, при цьому часто апелюючи до прадавніх архаїчних форм мистецтва та їх історичну еволюцію. Такі різні методологічні підходи у аналізі арт-терапії демонструють психоаналіз, герменевтика, інтуїтивізм, екзистенціалізм та інші. Еволюція арт-терапії розглядається в контексті історії світової культури.*

***Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що арт-терапія розглядається не тільки як різновид психотерапевтичної практики, а виводяться закономірності зародження та еволюції різних видів впливу творчої діяльності людини на гармонізацію особистості із собою та з навколишнім світом*

***Висновки.** Враховуючи увесь попередній історичний досвід «лікування мистецтвом», сьогодні відновлюються дуже давні методики арт-терапії і на їх основі розробляються новітні. В умовах війни ці практики широко використовуються і дають хороші результати, яких не вдається досягнути традиційними прийомами реабілітації. Арт-терапія стає ефективним інструментом для підтримки і відновлення психічного, фізичного, морального, соціального благополуччя постраждалих осіб. У статті виокремлено універсальні чинники, які здавна реалізовувалися в арт-терапії і сьогодні, в сучасних соціокультурних умовах, стали гарантом високої ефективності цього напрямку.*

Окрім цього, нині арт-терапія постає як сучасний метод культурної рекреації, гнучкий інструмент, що має високу терапевтичну цінність і дозволяє особистості формувати творче ставлення до життя з усіма його складнощами. Арт-терапія актуалізує внутрішній потенціал кожної людини, сприяє зціленню і встановленню гармонії особистості, формує творчу позицію людини, сприяє інтеграції чи реінтеграції у культурне середовище. Це надзвичайно ресурсний метод на шляху подолання екзистенційних викликів, перед якими постає людина в сучасній культурі.

***Ключові слова:** арт-терапія, мистецтво, творчість, культурологія мистецтва, історія світової культури, соціокультурна реабілітація.*

Nataliia STOLIARCHUK
PhD in Philosophical Science, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
***ORCID:** 0000-0003-4331-7051*

To cite this article: Stoliarchuk, N. (2023). Stanovlennia ta rozvytok art-terapii v istoryko-kulturnomu konteksti [Formation and development of art therapy in the historical and cultural context]. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 204–212, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-27

FORMATION AND DEVELOPMENT OF ART THERAPY IN THE HISTORICAL AND CULTURAL CONTEXT

Today, art therapy has become a recognized practice used in many clinical, rehabilitation, psychological, educational, and even entertainment settings. It helps people express their feelings, develop their inner potential, and find ways to overcome difficulties. Art therapists use art as a means of communication and self-discovery, helping to improve both physical and mental health.

Art therapy is a valuable tool in times of war and conflict, helping people to survive traumatic experiences, develop their strengths and find a way out of difficult life situations through self-expression and healing. It can be an effective support for military veterans, refugees, victims of violence, and any other person experiencing the consequences of conflicts.

Given all of the above, the relevance of studying the genesis and evolution of various art therapy techniques and practices in the historical and cultural dimension is undeniable.

***The purpose** of the article is to analyze the genesis and evolution of various methods and practices of art therapy in the history of world culture.*

***Research methodology**. Today, art therapy appears as a universal interdisciplinary phenomenon that arose from the combination of art and science and continues to evolve on the methodological foundations of various sciences – psychology, medicine, cultural studies, pedagogy, sociology, etc. The theoretical and methodological basis for the study was formed by scientific theories that analyzed the essence of creativity and its impact on the inner sensory and emotional world of the creator, often referring to ancient archaic art forms and their historical evolution. Psychoanalysis, hermeneutics, intuitionism, existentialism, and others demonstrate such different methodological approaches to the analysis of art therapy. The evolution of art therapy is considered in the context of the history of world culture.*

***The scientific novelty** of the study is that art therapy is considered not only as a kind of psychotherapeutic practice, but also the regularities of the origin and evolution of various types of influence of human creative activity on the harmonization of the individual with himself and the world around him are derived.*

***Conclusions.** Taking into account all the previous historical experience of "art therapy", today very old methods of art therapy are being restored and new ones are being developed on their basis. In times of war, these practices are widely used and give good results that cannot be achieved by traditional rehabilitation methods. Art therapy is becoming an effective tool for maintaining and restoring the mental, physical, moral, and social well-being of the affected persons. The article highlights the universal factors that have long been implemented in art therapy and today, in modern socio-cultural conditions, have become a guarantee of the high efficiency of this field.*

In addition, art therapy is now emerging as a modern method of cultural recreation, a flexible tool that has a high therapeutic value and allows a person to form a creative attitude to life with all its complexities. Art therapy actualizes the inner potential of each person, promotes healing and harmony of the personality, shapes the creative position of a person, and facilitates integration or reintegration into the cultural environment. It is an extremely resourceful method on the way to overcoming the existential challenges faced by people in modern culture.

***Key words:** art therapy, art, creativity, cultural studies of art, history of world culture, socio-cultural rehabilitation.*

Актуальність проблеми. Сьогодні, в надскладних для України умовах воєнного протистояння, загострюється потреба у розробці і використанні практик, які б допомагали усім постраждалим проходити реабілітацію, релаксацію, знижувати емоційну напругу. На допомогу приходить творчість, зокрема художня, яка у поєднанні з наукою формує доволі ефективну практику – арт-терапію. Арт-терапія нині – це самостійна галузь психотерапії, яка використовує процес художньої творчості для поліпшення фізичного, психічного і емоційного благополуччя людини. Вона виникла на перетині мистецтва, психології, медицини, культурології, соціології та інших наук.

Ідея використання мистецтва в лікуванні і відновленні людей не є новою. Вона була присутня в різних культурах протягом століть. У багатьох давніх цивілізаціях, таких як Єгипет, Греція, Китай, Індія та інші, мистецтво використовувалося для лікування, релаксації, самовираження.

Сьогодні арт-терапія стала визнаною практикою, що використовується у багатьох клінічних, реабілітаційних, психологічних, освітніх і навіть розважальних установах. Вона допомагає людям виразити свої почуття, розвинути внутрішній потенціал і знайти способи подолання труднощів. Арт-терапевти використовують мистецтво як засіб спілкування і пізнання самого себе, сприяючи покращенню як фізичного, так і психічного здоров'я людини.

Арт-терапія є цінним інструментом в умовах війни і конфліктів, допомагаючи людям

пережити травматичні досвіди, розвинути свої сили і знайти вихід із складних життєвих ситуацій шляхом самовираження та зцілення. Вона може бути ефективною підтримкою для військових ветеранів, біженців, жертв насильства і будь-якої іншого особи, що відчуває наслідки конфліктів.

З огляду на все вищезазначене беззаперечною є актуальність дослідження генези та еволюції різних методик і практик арт-терапії в історико-культурному вимірі.

Аналіз останніх досліджень. Нині арт-терапія постає як універсальне міждисциплінарне явище, яке виникло завдяки поєднанню мистецтва і науки і далі еволюціонує на засадах психології, медицини, культурології, педагогіки, соціології та інших дисциплін.

Першим дослідником-теоретиком арт-терапії (хоча цей термін ще тоді не вживався) можна вважати німецького психіатра, історика мистецтва Ганса Прінцхорна, який, займаючись психіатричною практикою (поч. ХХ століття), прийшов до висновку, що художня творчість сприяє швидшому одужанню душевнохворих людей і їх інтеграції у суспільство. Вперше термін «арт-терапія» був використаний англійським художником Андріаном Хілом (40-ві роки ХХ століття), який, перебуваючи на лікуванні, помітив, що заняття творчістю прискорює його одужання. Митець запропонував лікарям використовувати малювання разом з іншими терапевтичними практиками і такий прийом став дійсно ефективним доповненням, що прискорював процес одужання.

Важливим періодом у розробці науково-методологічної бази арт-терапії стали 60–80-ті роки, коли активно досліджувались можливості використання різних видів творчості для відновлення душевно-емоційної рівноваги усіх потребуючих. Значний внесок у розробку теоретико-методологічних засад арт-терапії здійснили Р. Арнхейм, К. Берк, К. Кох, М. Наумбург, Е. Крамер, З. Фрейд, К. Юнг. Сучасні науково-теоретичні розвідки, скеровані на вивчення арт-терапії, здійснюються М. Бетенскі, М. Вальдес-Одріосола, Е. Гренлюнд, Д. Едвардс, Л. Капаччіоне, Д. Кемпбелл. Методу арт-терапії приділяють значну увагу у своїх наукових роботах такі вітчизняні вчені як О. Вознесенська, Л. Димитрова, Л. Калініна, О. Сорока, О. Смілянець, І. П'ятницька-Позднякова, Л. Подкоритова, О. Титаренко.

Мета дослідження полягає в аналізі генези та еволюції різних методик і практик арт-терапії в історії світової культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналіз наукових джерел дає змогу встановити, що арт-терапія розглядається як особлива форма психотерапії за допомогою візуального, пластичного мистецтва, як сукупність методик, що створюють умови для лікування і адаптації людини у соціумі. Учені вбачають суть арт-терапії в «терапевтичному та корегувальному впливі мистецтва на людину, цілюще значення якої проявляється в реконструюванні психотравмуючої ситуації за допомогою творчої діяльності» (Бриндіков, 2017: 43).

Окрім того, метод арт-терапії може використовуватися в реабілітаційній, педагогічній та соціальній роботі як засіб психологічної гармонізації і розвитку психіки людини через художню творчість» (Лазаревська, 2021: 135).

Коли говорять про пізнє формування арт-терапії, то мають на увазі більш пізніше, порівняно з іншими напрямками, формування її як самостійного психотерапевтичного напряму, тобто, власне, розробку терапевтичних технік, прийомів, методик. Проте очевидно, що «лікування мистецтвом» («art therapy», в буквальному розумінні цього терміна, означає «лікування мистецтвом») з'явилося тоді, коли з'явилося і саме мистецтво. Практично у всі часи і у всіх народів як «засоби зцілення» різних хвороб і станів використовувалися музика, танець, спів, малювання, скульптура, і т.д. (Авер'янова, 2023: 140).

Здійснимо короткий екскурс в історію та теорію арт-терапії у початковій її формі, щоб глибше зрозуміти витоки цього напряму.

Про цілющі можливості різних видів мистецтва відомо з давніх давен. Згадки про терапію мистецтвом ми знаходимо ще з часів Стародавньої Греції та Риму, Єгипту, Китаю та Індії.

Найбільш давня притча, що пов'язана з використанням мистецтва як лікувального засобу, міститься в Старому Завіті. У цій притчі йдеться про те, що Давид, граючи на арфі, вилікував Саула від нервової депресії. Цікавим є те, що в міфології стародавніх греків образи Аполлона, покровителя мистецтв, і його сина Асклепія, покровителя лікування, були сим-

волами взаємозв'язку мистецтва і медицини (Біблія, 1991).

Значний внесок у теорію та практику використання мистецтва з метою оздоровлення та гармонізації внутрішнього стану людини здійснили античні мислителі Арістотель, Піфагор, Сократ. Про терапевтичний вплив мистецтва згадують у своїх працях також Плутарх, Демокрит, Платон, Феофаст, Гален, Сенократ, Ескулап та багато інших мудреців.

Мислителі розмірковували над особливостями впливу живопису, театру, рухів, музики, намагаючись визначити їх роль не лише у відновленні функцій організму, але й у формуванні духовного світу особистості. Наприклад, у працях Арістотеля «Нікомахова етика» та «Метафізика» розкриваються процеси самопізнання та саморозвитку за допомогою мистецтва (Арістотель, 2002; Аристотель, 2022).

Арістотель свої ідеї про вплив мистецтва на людину розвинув у вченні про катарсис – концепції очищення душі і тіла людини під впливом мистецтва. Мислитель зауважував, що таке очищення подібне оновленню моральних критеріїв, а саме: людина, яка відділилася в своїх стражданнях від життя, від'єднується від своєї часткової ідентичності та стає частиною всезагальної, яка ідентифікується з життям та прагненнями суспільства (Арістотель, 2002).

Музичне мистецтво в Давній Греції сприймалося як триєдність «музичних мистецтв» – поезії, танцю і власне музики. Найвідоміші філософи того часу Піфагор, Арістотель, Платон вказували на профілактичну і лікувальну силу дії музики, яка встановлює порядок у всьому Всесвіті, у тому числі порушену гармонію в людському тілі. Вважалося, що основні її компоненти – мелодія і ритм, змінюють емоційний стан людини (Авер'янова, 2023: 141).

«Евритмія» – одне із найважливіших понять в етиці Піфагора, що позначало здатність людини знаходити правильний ритм у всіх проявах життєдіяльності (співі, грі, танці, мові, жестах, думках, вчинках і т.д), «від Піфагора пішла традиція порівнювати суспільне життя як з музичним ладом, так і з музичним інструментом» (Мурсамітова, 2017: 120).

Цілющою в лікуванні вважалася вокалотерапія, що пов'язувалося із властивістю голосу виражати відчуття та емоції. Основними жанрами вокальної музики в Стародавній Греції були: гімн скорботи (френ), переможний гімн радості (пеан), урочистий гімн (дифірамб).

Римський державний діяч і філософ Боецій у своєму трактаті «Повчання до музики» пише про те, як музиканти «Терпандр і Аріон з Метімни за допомогою співу позбавили жителів Лесбосу й іонян від важких хвороб. А Ісменій Фіванський... позбавив від страждань багато беотійців, яких мучили сильні головні болі» (Боецій, 2002: 157).

У давнину в Італії, ефективним засобом при лікуванні тарантизму (укусу павука тарантула) вважали музику і танець. Одразу ж після появи судом у тих, кого вкусив тарантул, музиканти починали грати на тамбурині з бубнами у наростаючому темпі швидку мелодію, яка постійно повторювалась. Хворі повинні були в шаленому темпі скакати і танцювати в ритм цієї музики до повної знемоги, «витанцьовуючи» отруту з тіла. Вважається, що саме тоді і виник танець, який має назву «тарантела» (Новаківська, 2021: 93).

У Давньому Китаї мистецтво використовувалось відповідно до правил традиційної медицини. В основі давньокитайських підходів до діагностики та лікування, в тому числі з використанням засобів мистецтва (особливо музикотерапії), застосовувався вплив на активні біологічні точки – «точки акупунктури» (Шаоцян, 2022).

Особливістю китайської медицини став соматопсихічний підхід, згідно з яким сформувалось уявлення, що кожному органу відповідає своя психічна функція, на яку можна впливати завдяки зміні звучання за висотою і тембром. Музичний вплив розглядався як специфічний тип вібрації, у основі якого лежало визнання ролі коливання космосу на різні органи тіла, приведення їх в стан гармонії з природою. Загалом, це учіння можна вважати прообразом сучасного системного підходу до вивчення людини і питань збереження її здоров'я (Шаоцян, 2022: 55).

Незвичайним є інтонаційний стрій китайської музики – пентатоніка, звукоряд з п'яти звуків, поряд з якою широко використовувався 12-ступеневий звукоряд, який будувався з шістьох чоловічих ступенів та шістьох жіночих. (Антошко, 2020: 175). Вважалося, що пентатоніка знаходиться в гармонії з природою і має величезну силу впливу на людину.

У індійській філософії навіть найпростіша мова чи слово не можуть існувати без музики, і вплив її залежить не тільки від майстерності виконання, а визначається також і рівнем духовного розвитку музиканта-виконавця.

Музикотерапія Стародавньої Індії ґрунтувалася на ідеї єдності Всесвіту і закону ритму, які впливають на духовну сутність людини. До сьогоднішнього дня музика Індії зберігає містицизм тембру і тональності (Сорока, 2012: 3).

Хазрат Інайят Хан – видатний індійський філософ і музикант, розкриваючи цю особливу взаємодію ритму і Всесвіту, зазначає: «Дерева радісно махають гілками в ритм з вітром; шум моря, мимрення бризу, свист вітру в скелях, серед горбів і гір, спалах блискавки і удар грому, гармонія сонця і місяця, рухи зірок і планет, цвітіння рослин, падіння листа, регулярна зміна ранку і вечора, дня і ночі – все це відкривається для того, хто бачить музику природи» (Hazrat Inayat Khan, 2022: 130).

У епоху Середньовіччя велику увагу приділяли питанням лікування, зокрема музичним мистецтвом такі діячі як Ібн Сіна, Іоан де Грохео, Амброз Паре, Джозеффо Царліно, Роберт Бартон. Через виражену увагу до мистецтва у той час, ми можемо знайти чимало прикладів спрямованого застосування мистецтва з метою впливу на людський психічний та фізичний стан. Наприклад, Дж. Царліно – італійський музичний теоретик Середньовіччя, описав роботу давньогрецького філософа та поета Сенократа, який повертав здоров'я божевільним людям звуками труби (Цикунова, 2022: 14).

Також важливе місце при вивченні питання зародження арт-терапії посідає проблема логіки взаємодії двох форм суспільної свідомості: релігії та мистецтва. В .Доренський пише, що в історичний період Середньовіччя особливого статусу набула інституція церкви, що «фактично виконувала функцію соціального замовника і безпосередньо вплинула на розвиток провідних на той час видів і жанрів мистецтва: архітектури, іконопису, вітражного живопису, органної музики тощо» (Доренський, 2009: 61).

Особливістю епохи Відродження стало те, що з одного боку в той час відбувалося наслідування традицій античності, а з іншого, з'явилися новітні художні засоби, які згодом сприяли розробці законів композиції, пропорції, перспективи, світлотіні; з'явився станковий живопис та інше. Ще одна важлива особливість періоду Відродження – це абсолютизація людської особистості, розкриття її психології та внутрішнього світу, відтворення емоційного та чуттєвого. Саме творчий потенціал людини тепер оцінювався як гарант її унікальності і винятковості. У своєму творчому пориві людина прирівнювалась до бога. Тому мистецтво Ренесансу, поступово звільняючись з-під контролю релігії, змістило фокус свого відображення від бога на людину в усіх її проявах. Актуалізувались дослідження чуттєво-емоційної природи людини, а також самими митцями цієї епохи розроблялись теоретичні засади художньої творчості.

У період Нового часу значних змін зазнає класичне музичне мистецтво – і у внутрішньо-формальній побудові, і у зовнішній репрезентації та місці в культурі. Так, на початку XVII століття музика перестала бути науково обґрунтованою і обов'язковою дисципліною в медичних університетах, тож для лікаря предмет «музика» втрачає актуальність. У XVIII столітті поступово зникала давня традиція «musica humana» (музика душі і тіла), яка була започаткована Атаназіусом Кірхером. Гармонічна доктрина А. Кіркхера вчить, що музика є вираженням основних принципів, які керують гармонійними відносинами (harmonia) між елементами всіх значущих структур у космосі – від музики сфер (musica mundana) до музики душі і тіла (musica humana) (Gouk, 2001: 76). Лише у наш час традиція «musica humana», як гармонії душі і тіла знову переживає своє відродження.

Період мистецтва другої половини XIX століття пов'язаний з інтеграцією філософсько-естетичних пошуків у художньо-мистецьку сферу. Відмітною ознакою цього етапу став діалог між теорією і художньою практикою. Значний вплив на творчість провідних митців мали ідеї А. Бергсона, З. Фрейда, О. Шпенглера та ін.

Саме визнання несвідомого та розуміння мистецтва як вираження внутрішнього світу людини призвело до того, що арт-терапія розглядається як інноваційний та унікальний напрям психотерапії. З. Фрейд і К. Юнг вважаються попередниками арт-терапії, так як теорії та методи психоаналізу були основою, з якої взяв свій початок новий напрямок. Поняття несвідомого, введене З. Фрейдом та його тео-

рія особистості забезпечили хороший старт для арт-терапевтів (Gaelynn, 2016).

Наукові роботи К. Юнга про персональні і універсальні символи і активну уяву пацієнтів здійснили великий вплив на тих, хто займається терапією мистецтвом (Garai, 1978).

Терапія за допомогою мистецтва, як окрема галузь теоретичного і практичного знання, що знаходилась між мистецтвом і наукою, з'явилася у 30-х роках XX століття.

У Європі практика використання образотворчої діяльності в лікуванні хворих, що мають психічні розлади, відноситься до початку XX ст. У Великобританії таку діяльність практикував ряд вчених – М. Річардсон, Дж. Дебуффе, Е. Гутман та ін. Здійснювалася взаємодія представників «художнього світу» з психіатрами. Тому не даремно кажуть, що сучасна арт-терапія як психотерапевтичний напрямок виросла на роботах психіатрів.

Уперше термін «арт-терапія» був застосований і введений в європейську науку та практику британським художником А. Хіллом у 1938 році під час лікування від туберкульозу в санаторії Мідхерст, коли він зауважив, що малювання довколишніх об'єктів допомагає йому одужувати. Згодом арт-терапію було застосовано в санаторії, а. Хілл почав викладати малюнок і живопис іншим пацієнтам, велику частину яких становили поранені солдати, що повернулися з війни (Біда, 2018: 14).

Також спроби застосування арт-терапії були здійсненні для корекції труднощів особистісного розвитку, емоційно-особистісних проблем дітей, які пережили стресові ситуації в фашистських таборах та були вивезені в США із Німеччини під час другої світової війни. (Кравченко, Нестеренко, 2018: 172).

У той же час як в Англії художник Адріан Хілл почав використовувати термін «арт-терапія», у США у 1940-х рр. розвиток арт-терапії як нової області започаткувала Маргарет Наумбург, її по праву вважають матір'ю арт-терапії.

У своїй роботі М. Наумбург спиралася на ідею З. Фрейда про те, що первинні думки і переживання, що виникають у підсвідомості, найчастіше виражаються у формі образів і символів, а не вербально (Naumburg, 1972).

Із середини XX століття, коли арт-терапія здобула широку популярність та активне долучення пацієнтів різних лікувальних установ до занять образотворчим мистецтвом, вона почала формуватися як емпіричний метод. У той період початківці арт-терапевтичного напряму часто поєднували в собі різні професійні ролі, являючи собою дивний гібрид художника і психотерапевта. Їх статус і функції в лікувальних та освітніх установах були недостатньо зрозумілі не тільки оточуючим, але і їм самим.

Друга половина XX століття характеризується створенням перших професійних об'єднань арт-терапевтів – Британська асоціація арт-терапевтів (1963 р.) та Американська арт-терапевтична асоціація (1963 р.). Цілями і задачами діяльності цих об'єднань було сприяння збереженню психічного та фізичного здоров'я громадян за допомогою образотворчого мистецтва та інших видів мистецтва як психотерапевтичного інструменту.

Пізніше (1960–1980-ті рр.) були створені перші професійні об'єднання, що сприяли впровадженню і чіткішому визначенню ролі арт-терапевтичних методів в різних областях практичної роботи – це була вирішальна віха в становленні арт-терапевтичного напряму.

Був період (1980–1990-ті рр.), коли у багатьох країнах світу відбулася помітна зміна культурного клімату, яку спричинила активізація інтеграційних процесів, переміщенням значних груп біженців, трансформація гендерних ролей та ін. В умовах, що склалися, арт-терапевти зіткнулися з новими проблемами, пов'язаними з існуванням людини в культурно різнорідному середовищі, в безпосередньому контакті з представниками різних етнічних і расових співтовариств. Так арт-терапевти, випробовуючи на собі вплив різних культур, асимілюють їх досвід і художню мову і, певна річ, стоять перед необхідністю пошани установок, цінностей і вірувань їх представників.

В останні роки активно розвиваються інноваційні моделі соціально орієнтованої арт-терапії, що відрізняється великою увагою до дискусійних соціальних та культурних факторів, що визначають унікальну природу кожної індивідуальності. Стає очевидно, що значення різних напрямів у арт-терапії посилюватиметься, оскільки вона вже надійно вкоренилася, стала ближча до реальних умов життя сучасної людини.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи, зазначимо, що

сьогодні арт-терапія стала надзвичайно затребуваною не тільки медично-терапевтичною практикою, а й соціально-культурною, освітньо-розвиваючою, комунікативно-інтегруючою. Враховуючи увесь попередній історичний досвід «лікування мистецтвом», сьогодні відновлюються дуже давні методики арт-терапії і на їх основі розробляються новітні. В умовах війни ці практики широко використовуються і дають хороші результати, яких не вдається досягнути традиційними прийомами реабілітації. Арт-терапія стає ефективним інструментом для підтримки і відновлення психічного, фізичного, морального, соціального благополуччя постраждалих осіб. Виокремимо універсальні чинники, які здавна реалізовувалися в арт-терапії і сьогодні, в оновленому форматі, стають гарантом високої ефективності цього напряму:

Вираження емоцій: Умови війни і конфліктів часто супроводжуються великою кількістю стресу, тривог і травм. Арт-терапія надає можливість людям виразити свої емоції, навіть ті, які можуть бути важкими або неприйнятними для словесного вираження. Це допомагає знизити напругу і сприяє емоційному відновленню.

Творчий процес: Участь у творчому процесі дає можливість відпочити від втрат, болю і стресу, та зосередитися на позитивних, розвиваючих аспектах свого життя. Вона допомагає знайти нові способи самовираження і відродити творчий потенціал.

Збереження культурної спадщини: В умовах воєнного конфлікту культурна спадщина та ідентичність людей можуть бути під загрозою. Арт-терапія сприяє збереженню та відродженню культурних традицій, надаючи можливість висловити свою історію та цінності через мистецтво.

Відновлення і важливий стимул для реабілітації: Арт-терапія допомагає постраждалим особам зрозуміти свої травми, проявити індивідуальну міцність і розпочати процес відновлення. Вона спонукає до активності, підтримує самоповагу та покращує самосвідомість.

Злагодження групової динаміки. Арт-терапія може бути проведена в груповій формі, що сприяє створенню взаємної підтримки і співпраці між учасниками. Це допомагає відчути себе частиною соціуму і знижує почуття ізоляції.

У такому контексті загострюється потреба подальших теоретичних досліджень та розвиток новітніх практик арт-терапії. На наш погляд, арт-терапія є сьогодні одним із найбільш ефективних засобів соціокультурної реабілітації для дуже широкого кола людей. Нині арт-терапія постає як сучасний метод культурної рекреації, гнучкий інструмент, що має високу терапевтичну цінність і дозволяє особистості формувати творче ставлення до життя з усіма його складнощами. Арт-терапія актуалізує внутрішній потенціал кожної людини, сприяє зціленню і встановленню гармонії особистості, формує творчу позицію людини, сприяє інтеграції чи реінтеграції у культурне середовище. Це надзвичайно ресурсний метод на шляху подолання екзистенційних викликів, перед якими постає людина в сучасній культурі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Авер'янова Н. М. Застосування арт-терапії в сучасних умовах російсько-української війни. *Комплексний підхід до модернізації науки: методи, моделі та мультидисциплінарність: матеріали II Міжнародної наукової конференції.* м. Луцьк, 3 березня, 2023 р. С. 140–146.

2. Антошко М. Витоки мистецтва та виховання у Стародавньому Китаї. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* №1. 2020. С. 175–180.

3. Аристотель. Метафізика (Філософія). Переклад з давньогр. О.Панич. К.: Темпора, 2022. 848 с.

4. Арістотель. Нікомахова етика. Переклад з давньогр. В. Ставнюк. К.: Аквілон-Плюс. 2002. 480 с.

5. Біблія (Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту). Видання місійного тов-ва «Нове життя Україна, Кемпус Крусейд фор Крайст», 1992. С. 1–959; С. 1–296.

6. Біда О. Різні підходи до визначення арт-терапії. *Педагогічний часопис Волині.* №4 (11). 2018. С. 14–17.

7. Боецій С. Розрада від філософії. Пер. з лат. А. Содомора. К.: Основи, 2002. 146 с.

8. Бриндіков Ю. Л. Арт-терапія: суть, можливості роботи з військовослужбовцями учасниками бойових дій. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Педагогіка. Соціальна робота*. 2017. Вип. 2. С. 42–45.

9. Брюховецька О. В. Арт-терапевтичні технології у процесі особистісно орієнтованої підготовки майбутніх психологів, які отримують другу вищу освіту. *ДВНЗ «Університет менеджменту освіти» НАПН України*, 2014. С. 1–13.

10. Доренський В. Мистецтво як феномен людино творення. *Філософська думка.* 2009. № 6. С. 61–78.

11. Іванова В. Арт-терапія: проблеми становлення та розвитку. *Наукові праці. Випуск 95*. Том 108. 2009. С. 43–46.

12. Кравченко А. Нестеренко В. В. Можливості використання арттерапії з корекційною метою. *Сучасні проблеми логопедії та реабілітації*. 2018. С. 171–175.

13. Лазаревська О. Психологічні фактори впливу арт-терапії на процес розвитку дітей. *Вісник ХНПУ імені Григорія Сковороди* «*Психологія».* Вип. 63. 2021. С. 133–145.

14. Мурсамітова І. А. Евритмія як ідея нормалізації душевної рівноваги людини. *Система надання освіти дітям з особливими потребами в умовах сучасного закладу освіти: Збірник за матеріалами V Всеукраїнської науково-практичної конференції (12 грудня 2017 р.)*. С. 119–121.

15. Новаківська О. Музикотерапія. *Innovative Solutions in Research and Education: Conference Proceedings of the 1st.* Vol. 1. 2021. Ст. 92–95.

16. Сорока О. В. Характеристика музикотерапії як допоміжної арт-терапевтичної технології для роботи з молодшими школярами. *Психолого-педагогічні науки.* 2012. №15. С. 1–12.

17. Цикунова А. Арт-терапевтичні техніки і практики в роботі з кризовими клієнтами: кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня «магістр» за спеціальністю 053 «Психологія». *Львівський державний університет внутрішніх справ МВС України.* 2022. 98 с.

18. Шаоцян Ю. Формування вокально-фахової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва на засадах здоров'язбережувальних технологій: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). *Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Одеса*. 2022. с. 244.

19. Gaelynn P. Wolf Bordonaro. International Art Therapy. The Wiley Handbook of Art Therapy, 2016, С. 675–676.

20. Garai J. E. Art therapy – catalyst for creative expression and personality integration. In H. H. Grayson & C. Loew (Eds.), Changing approaches to the new psychotherapies. Jamaica, N.-Y. : Spectrum, 1978.

21. Gouk, Penelope. «Making music, making knowledge: The harmonious universe of Athanasius Kircher». Making Music, Making Knowledge. 2001. 160 p. https://www.radiosvoboda.org/a/news-ukraina-invalidnist-statystyka/31324501 .

22. Naumburg M. Dynamically oriented art therapy: Its principles and practices. New-York : Springer, 1972.

23. Hazrat Inayat Khan The Mysticism of Sound and Music: The Sufi Teaching of Hazrat Inayat Khan. Shambhala publications, 2022. 416 P.

REFERENCES:

1. Averianova N. M. (2023). Zastosuvannia art-terapii v suchasnykh umovakh rosiisko-ukrainskoi viiny. [Application of art therapy in modern conditions of the Russian-Ukrainian war]. *Kompleksnyi pidkhid do modernizatsii nauky: metody, modeli ta multydystsyplinarnist: materialy II Mizhnarodnoi naukovoi konferentsii*. m.Lutsk, 3 bereznia, 140–146 [in Ukrainian].

2. Antoshko M. (2020). Vytoky mystetstva ta vykhovannia u Starodavnomu Kytai. [The Origins of Art and Education in Ancient China] *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv.* [Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts], 1, 175–180 [in Ukrainian].

3. Arystotel. (2022). Metafizyka (Filosofiia). [Metaphysics (Philosophy)] (O. Panych, Trans). K.: Tempora, 848 [in Ukrainian].

4. Aristotel. (2002). Nikomakhova etyka. [Nicomachs Ethics]. (V.Stavniuk Trans.) K.: Akvilon-Plius, 480 [in Ukrainian].

5. Bibliia (1992). (Knyhy Sviatoho Pysma Staroho i Novoho Zapovitu). [The Bible] Vydannia misiinoho tov-va «Nove zhyttia Ukraina, Kempus Kruseid for Kraist», 1–959; 1–296 [in Ukrainian].

6. Bida O. (2018). Rizni pidkhody do vyznachennia art-terapii [Different approaches to the definition of art therapy]. *Pedahohichnyi chasopys Volyni. 4*(11), 14–17 [in Ukrainian].

7. Boetsii S. (2002). Rozrada vid filosofii. Per. z lat. A. Sodomora [The Consolation of Philosophy. Translated from the Latin by A. Sodomor]. K.: Osnovy 146 [in Ukrainian].

8. Bryndikov Yu. L. (2017). Art-terapiia: sut, mozhlyvosti roboty z viiskovosluzhbovtsiamy uchasnykamy boiovykh dii [Art therapy: the essence, possibilities of working with military personnel participating in combat operations]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho natsionalnoho universytetu. Seriia: Pedahohika.* Sotsialna robota, 42–45 [in Ukrainian].

9. Briukhovetska O. V. (2014). Art-terapevtychni tekhnolohii u protsesi osobystisno oriientovanoi pidhotovky maibutnikh psykholohiv, yaki otrymuiut druhu vyshchu osvitu [Art therapy technologies in the process of personality-oriented training of future psychologists who receive a second higher education]. *DVNZ «Universytet menedzhmentu osvity» NAPN Ukrainy*. 1–13 [in Ukrainian].

10. Dorenskyi V. (2009). Mystetstvo yak fenomen liudyno tvorennia [Art as a phenomenon of human creation]. *Filosofska dumka, 6,* 61–78 [in Ukrainian].

11. Ivanova V. (2009). Art-terapiia: problemy stanovlennia ta rozvytku [Art therapy: problems of formation and development] *Naukovi pratsi,* 95, 108, 43–46 [in Ukrainian].

12. Kravchenko A. Nesterenko V. V. (2018). Mozhlyvosti vykorystannia artterapii z korektsiinoiu metoiu [Possibilities of using art therapy for correctional purposes]. *Suchasni problemy lohopedii ta reabilitatsii*. [*Modern problems of speech therapy and rehabilitation].* 171–175 [in Ukrainian].

13. Lazarevska O. (2021). Psykholohichni faktory vplyvu art-terapii na protses rozvytku ditei [Psychological factors of influence of art therapy on the process of children's development]. *Visnyk KhNPU imeni Hryhoriia Skovorody «Psykholohiia»*, 63, 133–145 [in Ukrainian].

14. Mursamitova I. A. (2017). Evrytmiia yak ideia normalizatsii dushevnoi rivnovahy liudyny. [Eurythmy as an idea of normalization of human mental balance] *Systema nadannia osvity ditiam z osoblyvymy potrebamy v umovakh suchasnoho zakladu osvity: Zbirnyk za materialamy V Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii (12 hrudnia 2017 r.)*, 119–121 [in Ukrainian].

15. Novakivska O. (2021). Muzykoterapiia. [Music therapy]. *Innovative Solutions in Research and Education: Conference Proceedings of the 1st,* 1, 92–95 [in Ukrainian].

16. Soroka O. V. (2012). Kharakterystyka muzykoterapii yak dopomizhnoi art-terapevtychnoi tekhnolohii dlia roboty z molodshymy shkoliaramy. [Characterization of music therapy as an auxiliary art therapy technology for working with primary schoolchildren]. *Psykholoho-pedahohichni nauky*, 15, 1–12 [in Ukrainian].

17. Tsykunova A. (2022). Art-terapevtychni tekhniky i praktyky v roboti z kryzovymy kliientamy [Art therapy techniques and practices in working with crisis clients]. Kvalifikatsiina robota na zdobuttia osvitnoho stupenia «mahistr» za spetsialnistiu 053 «Psykholohiia». *Lvivskyi derzhavnyi universytet vnutrishnikh sprav MVS*, 98 [in Ukrainian].

18. Shaotsian Yu. (2022). Formuvannia vokalno-fakhovoi kompetentnosti maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva na zasadakh zdoroviazberezhuvalnykh tekhnolohii [Formation of vocal and professional competence of future music teachers on the basis of health-saving technologies]. Dysertatsiia na zdobuttia naukovoho stupenia doktora filosofii za spetsialnistiu 014 Serednia osvita (Muzychne mystetstvo). *Derzhavnyi zaklad «Pivdennoukrainskyi natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni K. D. Ushynskoho», Odesa,* 244 [in Ukrainian].

19. Gaelynn P. Wolf Bordonaro. (2016). International Art Therapy. The Wiley Handbook of Art Therapy, 675–676 [in English].

20. Garai J. E. (1978). Art therapy – catalyst for creative expression and personality integration. In H. H. Grayson & C. Loew (Eds.), Changing approaches to the new psychotherapies. *Jamaica, N.-Y.* : Spectrum [in English].

21. Gouk, Penelope. (2001). «Making music, making knowledge: The harmonious universe of Athanasius Kircher». Making Music, Making Knowledge. 160 https://www.radiosvoboda.org/a/news-ukraina-invalidnist-statystyka/31324501 [in English].

22. Naumburg M. (1972). Dynamically oriented art therapy: Its principles and practices. *New-York : Springer* [in English].

23. Hazrat Inayat Khan (2022). The Mysticism of Sound and Music: The Sufi Teaching of Hazrat Inayat Khan. Shambhala publications, 416 [in English].

УДК 37.378.4./7.06
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-28

Тетяна УВАРОВА
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін, Міжнародний гуманітарний університет, Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, Україна, 65000
***ORCID:** 0000-0003-2628-7399*

Бібліографічний опис статті: Уварова, Т. (2023). Культура та сучасна мистецька освіта в Україні: основні тенденції розвитку. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 213–220, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-28

КУЛЬТУРА ТА СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

*В статті досліджуються особливості вітчизняної мистецької освіти в контексті розвитку сучасної культури. **Метою дослідження** є осмислення мистецької освіти та виділення основних тенденцій її розвитку під впливом трансформаційних процесів в культурі. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні цивілізаційного та культурологічного підходів у розробці сучасної парадигми мистецької освіти. **Наукова новизна** роботи полягає у визначення традиційних та новітніх тенденцій у сфері мистецької освіти та перспектив її подальшого формування в Україні. Дається визначення мистецької освіти, виділені основні традиційні орієнтири мистецької освіти, а саме розвиток творчої особистості, ціннісні орієнтації, естетичне виховання. У роботі окреслюються нові напрямки мистецької освіти, які актуалізуються через трансформаційні процеси, а саме: зміну освітньої парадигми, реформування вітчизняної освіти, інтеграцію у світовий простір, тощо. Основною тенденцією сучасної мистецької освіти вбачається розвиток інноваційної творчої особистості, яка наділена креативністю, духовним багатством, з глибоким внутрішнім світом, зі сформованою національною свідомістю й почуттям патріотизму, власної гідності, мобільної в адаптації й гнучкому орієнтуванні в суперечливих глобалізаційних світових процесах. Зроблено **висновок**, що нова концепція вітчизняної мистецької освіти має здійснювати навчально-виховну діяльність в інтелектуальному та загальнокультурному напрямах, виступати каналом трансляції спадкоємних форм і чинником розвитку інновацій культури, ґрунтуватись на зміцненні органічного зв'язку навчання з витоками національної культури, європейськими та світовими традиціями, досягненнями вітчизняного й світового мистецтва.*

***Ключові слова:** культура, «людина культури», мистецька освіта, культуротворча особистість, творчість, інноваційна творча особистість, креативність.*

Tetiana UVAROVA
PhD in Art, Associate Professor at the Department of Art Studies and General Humanities, International Humanitarian University, 33 Fontanskaya road street, Odessa, Ukraine, 65000
***ORCID:** 0000-0003-2628-7399*

To cite this article: Uvarova, T. (2023). Kultura ta suchasna mystetska osvita v Ukrayini: osnovni tendentsiyi rozvytku [Culture and modern art education in Ukraine: the main trends of development]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 213–220, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-28

CULTURE AND MODERN ART EDUCATION IN UKRAINE: THE MAIN TRENDS OF DEVELOPMENT

*The article examines the peculiarities of domestic art education in the context of the development of modern culture. **The purpose** of the study is to understand art education and highlight the main trends of its development under the influence of transformational processes in culture. The **research methodology** is based on the application of civilizational and cultural approaches in the development of the modern paradigm of art education. **The scientific novelty** of the work lies in the definition of traditional and modern trends in the field of art education and prospects for its further formation in Ukraine. The author gives the definition of art education, highlights the main traditional reference points of art education, namely personal development, value orientations, aesthetic education. The work highlights new directions of art education, which are actualized through transformational processes, namely: changing the educational paradigm, reforming domestic education, integration into the world space, etc. The main trend of modern art education*

is seen as the development of innovative personality, endowed with creativity, spiritual richness, with a deep inner world, with an established national consciousness and a sense of patriotism, self-esteem, mobile in adaptation and flexible orientation in the controversial globalization world processes. It was ***concluded*** *that the new concept of national art education should carry out educational and educational activities in intellectual and general cultural directions, act as a channel for the transmission of hereditary forms and a factor in the development of cultural innovations, be based on strengthening the organic connection of education with the origins of national culture, European and world traditions, achievements of domestic and world art.*

Key words: *culture, «man of culture», art education, culture-creating personality, creativity, innovative creative personality, creativity.*

Вступ. Сучасні виклики та динамізм розвитку суспільства поставив перед освітою цілу низку принципово важливих завдань, від вирішення яких залежить успішний розвиток її культурно-світоглядних аспектів, загалом та оволодіння найновішими досягненнями у професійній діяльності, зокрема у мистецькій освіті, як специфічній освітній галузі. Саме через неї реалізуються актуальні завдання збереження духовної спадщини народу, формується естетична культура особистості. «Сьогодні стратегічними завданнями державної політики у сфері культурно-мистецької освіти і науки нині виступають: забезпечення потреб сфери культури і мистецтва у кваліфікованих кадрах; зміна основної парадигми культурно-мистецької освіти (поряд із збереженням існуючих педагогічних культурно-мистецьких шкіл створення експериментальних і альтернативних шкіл); демократизація вітчизняної системи культурно-мистецької освіти, рух у напрямі інтеграції у світову культуру, вільний вибір програм освіти; створення системи безперервної освіти, гуманітаризація і комп'ютеризація культурно-мистецької освіти; підвищення ефективності культурно-мистецької освіти, забезпечення потреб особистості в отриманні якісних знань, вмінь та компетенцій» (Цимбалюк, 2013, с. 28). Зміни, що сьогодні відбуваються у мистецькій освіті, її інтеграція у світовий культурний простір, розв'язання проблем духовного виховання молодого покоління зумовлюють **актуальність** даної публікації.

Методологія дослідження. Оскільки культурологія базується на стику багатьох наук, спектр методів й принципів дослідження її досить широкий. Він становить епістемологію культури, яка представлена як загальна система методологічних підходів, принципів і методів пізнання, систематизації й аналізу світових культурних процесів. В контексті осмислення сучасних тенденцій мистецької освіти, в першу чергу, застосовано цивілізаційний підхід, що дозволив осмислити мистецьку освіту як інтегративну галузь спеціалізованого гуманітарного знання у контексті культурної епохи. Також у дослідженні застосовано культурологічний підхід, який дав можливість забезпечити панорамний багатовимірний погляд і полісистемне пояснення сутності культурних проблем, цінностей та компонентів сучасної освіти. Нові теоретичні й організаційні проблеми культурологічного характеру, які постають у зв'язку з сучасними реаліями висувають потребу більш активного поєднання навчально-виховного процесу з духовно-культурними компонентами. У зв'язку з цим, культурологічний підхід стає все більш затребуваним саме зараз, коли поставлено завдання модернізації освіти, приведення її у відповідність із сучасністю. Пріоритетною залишається важливість культурологічного підходу у формуванні всього змісту освіти, тому що для нього гуманітарна культура є упорядкованою сукупністю загальнолюдських ідей, ціннісних орієнтацій і якостей особистості, універсальних способів пізнання та гуманістичних технологій професійної діяльності. Тому саме культурологічний підхід в освіті забезпечує ефективність процесу переведення досягнень культури як суспільного явища в план буття культурології як науки та започатковує цілісний підхід до вивчення явищ культури. Окрім того, відповідно до культурологічного підходу саме культура розглядається як всезагальний чинник і духовно-практична основа розвитку особистості. Йдеться, передусім, про пояснення на рівні індивідуальної свідомості суб'єкта тих смислів, якими має наповнитися для нього навколишній світ. Культурологічний підхід у ракурсі розв'язання проблем сучасної освіти, у тому числі мистецької, потребує створення специфічного простору, однією із форм якого має бути особистісно-розвивальне середовище – особливий науково організований соціум, який відрізняється від звичайного середовища вищими за змістом та інтенсив-

ністю характеристиками спільної діяльності та спілкування, емоційно й інтелектуально насиченою атмосферою співпраці й творення. Отже, цивілізаційний та культурологічний підходи є, на нашу думку, підґрунтям розробки сучасної парадигми мистецької освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Під мистецькою освітою розуміється «процес і результат освоєння суб'єктом істотних властивостей навколишньої дійсності, відтвореної у художніх образах. Змістом мистецької освіти виступає спрямована на загальний і художній розвиток особистості система педагогічно адаптованих художньо-практичних умінь, навичок, знань, досвіду ціннісного ставлення до мистецтва, досвіду творчої діяльності» (Рудницька, 2002). Отже її пов'язують з різнобічним і гармонійним розвитком творчих сил людини, способами збагачення її духовного світу, виховання істинно людських якостей, формування цілісної особистості, її духовності, творчої індивідуальності, інтелектуального та емоційного багатства. «Даний підхід узгоджується із «Дорожньою картою художньої освіти» – документом ЮНЕСКО, прийнятим на Всесвітній конференції з освіти в галузі мистецтв: створення творчого потенціалу XXI ст. (Лісабон, 6–9 березня 2006 р.). Саме розвиток творчих здібностей людини у XXI ст. пов'язаний із продуктивною художньотворчою діяльністю, що базується на образній природі мистецтва, художньої творчості й здатності людини творчо освоювати світ» (Берегова, 2009, с. 56).

Поняття «мистецька освіта» введено в науковий обіг видатною українською вченою О. Рудницькою, яка тлумачила його як «освітню галузь, що спрямована на розвиток у людини спеціальних здібностей і смаку, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій, здатності до спілкування з художніми цінностями у процесі активної творчої діяльності та вдосконалення власної почуттєвої культури» (Рудницька, 2002). Як зауважує О. Отич, мистецька освіта сьогодні є предметом вивчення загальної та професійної мистецької педагогіки, яка «покликана вирішувати завдання підготовки особистості до аматорської й професійної мистецької діяльності, оволодіння її технікою та технологією» (Отич, 2008). Отже, мистецька освіта є частиною художньої культури суспільства, її розуміють як процес оволодіння і привласнення людиною художньої культури свого народу й людства у цілому.

Мистецька освіта в Україні має глибокі традиції, випробувані часом. Україна подарувала світові геніальних митців і педагогів – Григорія Сковороду, Григорія Ващенка, Василя Авраменка, Василя Кричевського, Олександра Кошиця, Бориса Гмирю, Соломію Крушельницьку, Давида Ойстраха, Володимира Горовиця, Олександра Архипенка. Мистецька освіта була і до сьогодні залишається органічною, невід'ємною і самостійною частиною феномену культури України. Вона функціонує в колі таких систем організації людської діяльності, як мистецтво, освіта, культура, органічно вписується в соціокультурну сферу і, при цьому власними, притаманними тільки їй засобами виконує своє основне завдання – виховання освіченої, духовно багатої особистості.

Мистецька освіта як потужна галузь теорії і практики людського розвитку, яка знайшла відображення у вагомих наукових розробках, а саме: В. Андрущенка, В. Беха, Л. Губерського, В. Креміня, В. Лутая, М. Михальченка, І. Пригожина, М. Степко, які вивчали сучасні тенденції розвитку мистецької освіти з базуванням на концепції філософії освіти. Ґрунтовні дослідження мистецької освіти містяться у теоретико-методологічних працях учених А. Алексюка, І. Зязюна, В. Лугового, Г. Костюка, А. Флієра. Проблеми естетичного виховання, гуманізації особи порушуються у працях сучасних філософів Ю. Афанасьєва, В. Бітаєва, В. Мазепи, В. Лічковаха, Л. Левчук, О. Оніщенко, В. Чернеця, С. Уланової. Ними аналізуються теоретичні аспекти мистецтва, його культуротворчий і виховний потенціал. Педагогічні дослідження І. Зязюна, Г. Падалки, О. Рудницької, В. Орлова, О. Олексюк, О. Щолокової присвячені розробці методології мистецько-освітньої проблематики. У роботах С. Волкова, І. Ляшенка, О. Майорової, О. Малозьомової, С. Нікуленко, О. Овчарук, Л. Соколюк, В. Шульгіної, К. Шамаєвої та інших розглядаються питання історії мистецької освіти, здійснюється аналіз проблем підготовки мистецьких кадрів.

Однак, попри значну увагу вчених до різних аспектів мистецької освіти та не зважаючи на багатовекторність дослідницького інтересу, сучасність висуває нові завдання з удосконалення підходів до теоретичного

осмислення мистецької освіти. Мистецька освіта не є застиглою, незмінною. Вона чутлива до соціокультурних змін сучасності. Трансформаційні процеси в культурі, зміна освітньої парадигми, реформування вітчизняної освіти, інтеграція у світовий простір, потребують осмислення сучасної мистецької освіти в Україні. З'ясування основних тенденцій її подальшого розвитку потребує дослідницького пошуку та визначає **мету** даної статті.

Виклад основного матеріалу. Сучасна теорія української мистецької освіти перебуває на шляху виявлення об'єктивних закономірностей навчання мистецтву, вироблення науково обґрунтованих рекомендацій щодо формування художньо розвиненої культуротворчої особистості XXI ст. Саме мистецька освіта містить важелі розвитку тих якостей і властивостей людини, що визначають собою спосіб її буття у світі. В ній загальна культура особистості, моральне виховання, етичні орієнтири отримують потужний поштовх для розвитку.

В контексті сучасних проблем розвитку мистецької освіти, в першу чергу слід назвати такі, які стосуються власне змістових її основ. Науковець В. Шульгіна пише, що у «формулюванні змісту мистецької освіти сучасна наука спирається на поняття ***«едукація», як триєдиний процес засвоєння мистецьких знань, умінь і навичок, естетичного розвитку та художнього виховання особистості***. Зміст мистецької освіти охоплює систему культурологічних і спеціальних мистецькоісторичних знань, способи діяльності, інтелектуальні й практичні вміння сприйняття, виконання та створення артефактів, досвід творчої діяльності й емоційно-ціннісного ставлення до мистецтва на феноменологічному рівні. Мистецька освіта розглядається як процес і результат засвоєння учнями системи знань, умінь і навичок, формування на їхній основі естетичного світогляду, гуманістичних якостей особистості, розвиток художніх здібностей і творчого потенціалу. Основним шляхом здобуття мистецької освіти є навчання як процес едукації особистості в єдності освітньої, мотиваційної, виховної та розвиваючої функцій. У процесі навчання особистість засвоює різні способи діяльності: від репродуктивної (за зразком) до перетворюючої та творчої. Традиційна інформативна функція в освіті поступово замінюється діяльнісним компонентом» (Шульгіна, Рябінко, 2017, с. 83).

Актуальним напрямом лишається аксіологічна інтерпретація мистецької освіти, надання ціннісним аспектам художнього навчання особливо вагомого значення. На часі стоять нині питання систематизації і класифікації науково-методичних здобутків мистецької освіти, виявлення балансу між фундаментальним і прикладним знанням у навчанні мистецтва, визначення функцій мистецької педагогіки у різних сферах життя і розвитку особистості. Представники аксіологічного підходу спрямовують нас до педагогічного аналізу його основних понять: цінність, ставлення, відношення до цінності, оцінка, предмет оцінки. Суттєва увага в межах аксіологічного підходу приділяється обґрунтуванню основних положень теорії виховання загальнолюдських, духовних, естетичних, моральних цінностей, ідеалів, смаків, ціннісних орієнтацій студентів та учнів (Кремень, 2014, с. 7). Отже, ***ціннісна орієнтація*** в мистецькій освіті залишається ключовою.

Мистецька освіта, сутність якої, на думку академіка І. Зязюна, полягає у «поєднанні інтелекту і почуттів», в сучасних умовах має бути складовою ***естетичного розвитку*** особистості, разом з формуванням творчості та культури методологічного мислення, стимулюванням пізнавальної й творчої активності у різних видах життєдіяльності людини. Мистецька освіта розглядається як процес і результат засвоєння учнями системи знань, умінь і навичок, формування на їхній основі естетичного світогляду, гуманістичних якостей особистості, розвиток художніх здібностей і творчого потенціалу. Отже, основою мистецької освіти є ***розвиток творчої особистості.***

Система вищої професійної мистецької освіти має спрямовувати студентів на усвідомлення та розуміння сутності ***власного творчого потенціалу***. Особистісна орієнтація освіти передбачає, що в центрі виховання та навчання знаходиться особистість: його мотиви, цілі, неповторний психологічний склад. Виходячи з них та з урахуванням обраного напряму розвитку особистості майбутнього професіонала в галузі мистецтва визначаються мета, зміст і форми організації його навчальних занять, формується, спрямовується й коригується весь процес професійної мистецької освіти. У цьому

контексті стає необхідним максимальне врахування також національних, статевих, вікових, індивідуально-психологічних і статусних особливостей. Принцип ***особистісно-орієнтованої освіти*** є основним елементом сучасної мистецької освіти. Він реалізується в розкритті ***індивідуальних особливостей*** кожного студента. В процесі мистецької освіти студентів має відбуватись індивідуалізація й диференціація обсягу та складності навчально-виховних завдань і педагогічних технологій, надання студентам певної самостійності у відборі змісту або виконанні навчально-професійної діяльності, варіювання способів стимуляції освіти, заохочення до індивідуального розвитку студентів. Орієнтація на індивідуальні якості та особливості, створює умови для розкриття здібностей, сприятиме загальнокультурному та професійному розвитку особистості. Отже сучасна мистецька освіта, одного боку зорієнтована на традиційні підходи, пов'язані з естетичним розвитком, вихованням, ціннісними орієнтаціями та розвитком творчих здібностей особистості.

З іншого сучасні сутнісні зміни у культурі вимагають коректування педагогічних підходів у мистецькій освіті. Важливою рисою часу стає необхідність формування креативності і культури методологічного мислення, стимулювання їх пізнавальної і творчої активності. Виховання творчої особистості, яка мислить критично і нестандартно; здатна приймати зміни; виявляє допитливість, наполегливість, гнучкість у пошуку якісної інформації; має ***креативні здібності*****,** аналітичне та інтуїтивне мислення потребує посилення фундаменталізації освіти на основі цілісності знання задля відчуття людиною (на морально-професійному рівні) взаємозв'язку з навколишнім світом.

Невідкладною для удосконалення практики мистецького навчання є проблема виявлення оптимального співвідношення між традиціями і новаціями в системі мистецької освіти. Стабільність і певний консерватизм об'єктивно притаманні мистецькому навчанню, бо завдяки при цьому досягається збереження і передача культурної спадщини. Водночас необхідним аспектом наукових досліджень має стати розробка модернізаційних нововведень у систему навчання, поза якими не можна собі уявити поступального розвитку мистецької педагогіки. Тобто не можна не враховувати ті сутнісні зміни, які відбуваються у культурі. Як констатують учені з різних галузей, суспільство входить у новий тип прогресу – інноваційний, який є об'єктивним, характеризується динамізмом, інформатизованістю, технологічністю, розгалуженою комунікацією, що сягає загальнопланетарного масштабу. Отже, визначення педагогічного інструментарію мистецької освіти, адекватного цивілізаційним викликам має бути таким, що сприятиме формуванню ***«інноваційної творчої особистості».***

Вимоги часу актуалізують ті якості особистості, які віддзеркалюють плинність і динамічність часу та зміни. Особистість, яка входить у самостійне життя, неминуче стикається з глобалізованим і надзвичайно динамічним, змінюваним світом «сам-на-сам». Інформатизованість і технологічність життя зумовлюють і суттєві (а також глобальні) зміни ментального характеру, породжуючи таке явище (нове для суспільства і сфери освіти, (у тому числі – мистецької), як переважання так званого «кліпового» мислення, ознака якого – нівелювання системності й глибини пізнання; супутнім «кліповості» фактором є швидке перемикання уваги з одного об'єкта пізнання на інший, «клаптиковість» прийняття інформації, що, знову ж таки, при швидкому темпі створює перепони для її проживання, отже – для утворення цінностей. Очевидно, що у пошуках механізмів педагогічного використання впливу мистецтва на становлення творчої особистості перестають «спрацьовувати» традиційні орієнтири, відстаючи від реалій. Виникнення «ножиць» між потребами юної людини в пізнанні та інтерпретації мистецьких явищ і реальним відставанням педагогічної практики від темпів інформаційного руху в культурно-мистецькому просторі на тлі нарощування пріоритету «кліпового» художнього пізнання над системним зануренням у мистецтво, між пришвидшеним нашаруванням різноманітної інформації – і високохудожньої, і квазіестетичної – та невмінням орієнтуватися в ній, – усе це викликає відставання в особистості її рефлексивних процесів від нарощування обсягів поглинання інформації, а далі унеможливлює педагогічне сприяння формуванню особистісних цінностей через мистецтво й обмежує реалізацію його виховного потенціалу (Комаровська, 2016).

Отже, щоб подолати усі ці виклики часу, це має бути людина креативна, особистісно-мобільна, гнучка, адаптивна, оптимістично налаштована, інформаційно-інноваційна – щодо володіння не лише інформаційними комп'ютерними технологіями, а й інформацією: вмінням її здобувати, а здобуваючи, – швидко в ній орієнтуватися. Отже, вміти її «просіювати», а це означає – оцінювати на основі вже сформованої системи ціннісних орієнтацій.

Також важливим аспектом сучасної мистецької освіти є формування інноваційної творчої особистості з врахуванням того, що відбувається активне інтегрування України в світовий мистецький простір. У результаті такої інтеграції є значне посилення соціальної мобільності в сфері мистецької освіти – тобто масштабне посилення горизонтальних і вертикальних переміщень з метою отримання якісної мистецької освіти. Глобалізація освіти суттєво стимулює можливості одержання й продовження мистецької освіти в будь-якій країні світу. З одного боку, входження України у європейський культурно-мистецький освітній простір є пріоритетом сучасної освіти. З іншого – входження до європейського культурного простору може завадити збереженню вітчизняних культурних та освітніх надбань і традицій, що не піддаються цілковитій технологізації та стандартизації.

Отже має бути така «інноваційна творча особистість», яка стане «людиною культури»: духовно багатою, з глибоким внутрішнім світом, зі сформованою національною свідомістю й почуттям патріотизму, власної гідності, гордості за країну та її надбання в усіх сферах життя і при цьому мобільна в адаптації й гнучкому орієнтуванні в суперечливих глобалізаційних світових процесах, що невід'ємно від креативного продуктивного мислення. Саме така особистість і відповідає визначенню «інноваційна», яке актуалізується в сучасних філософських і психолого-педагогічних дослідженнях і є супутнім до «інноваційного прогресу». Така особистість спроможна долати небезпеку «розірваного», «клаптикоподібного», «кліпового» пізнання; тобто свідомо формує в собі здатність послідовного й глибинного осягнення різноманітних явищ життя та їх художньої інтерпретації на основі розвитку рефлексії і саморефлексії. Доречно навести думку Ю. Богуцького стосовно ролі мистецької освіти для суспільства: «Динаміка освіти як сфери культурного самостворення людської особистості може виконувати функцію своєрідного «лакмусового папірця», переконливого індикатора … «онтологічної кореляції» духовних цінностей суспільства, їх історичної своєчасності та доречності, а також їхнього ставлення до загальнолюдської культури» при тому, що саме мистецькій освіті відведено роль долати несумірність й дисбаланс між «духовним виробництвом самого суб'єкта культурного розвитку» і порушенням гармонії між культурою і ментальністю, породженим «технократизаційними» явищами, коли виникає «відрив освіти від культури» (Богуцький, 2008, с. 157–158).

Отже, сучасна мистецька освіта традиційно орієнтується на формування знань і вмінь, естетичне виховання, формування ціннісних орієнтирів, розвиток творчих здібностей та ставить нове завдання – формування інноваційної творчої особистості», яка є творчо активною, прагне досягати піку самовираження, людини креативної, яка постійно перебуває у творчому пошуку, прагне досягати акме у сфері, найближчій до її здібностей і цінностей, людини, яка бажає перетворювати себе і оточення – не статичного, а як особистості-цілісності, що переживає самостановлення, самотворення, саморозвиток.

Орієнтована на майбутнє, вища культурно-мистецька освіта є тією ключовою сферою, від якої залежить формування особистості, здатної самостійно і свідомо будувати своє власне життя з урахуванням традицій свого народу, його культури та моральності, соціальної справедливості і відповідальності, патріотизму, поваги до інших народів на основі високої професійної компетентності.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Відродження української культури та її інтеграція в світовий культурний простір можливі лише з урахуванням власних мистецьких традицій, національної специфіки, найкращих вітчизняних здобутків у підготовці мистецьких кадрів. Сучасні трансформаційні процеси в культурі – глобалізація, динамізм, інформатизація, технологізація, тощо, вплинули на зміну освітньої парадигми взагалі та викликали трансформаційні процеси в освіті мистецькій. Основними тенденціями сучасної мистецької освіти вбачається, не тільки традиційне засво-

єння мистецьких знань, умінь і навичок, естетичного розвитку та художнього виховання особистості, а й розвиток інноваційної творчої особистості, яка наділена креативністю, духовним багатством, глибоким внутрішнім світом, мобільною адаптацією й гнучкому орієнтуванню в світових процесах, орієнтацією на світовий культурний простір та, водночас, сформованою національною свідомістю й почуттям патріотизму, власної гідності. Отже, вважаємо, що у результаті освітніх реформ, сучасна система освіти має бути вибудувана таким чином, щоб створювати умови, в яких особистість могла б максимально реалізувати себе, спираючись на наявний природний потенціал, і підготуватися до безперервного розвитку своїх здібностей. Також розробка принципово нової соціально-філософської концепції вітчизняної мистецької освіти як соціокультурного феномену, осмислення її ціннісного потенціалу в процесі зміни парадигми сучасної української освіти, передбачає зміцнення органічного зв'язку навчання з витоками національної культури, європейськими та світовими традиціями, досягненнями вітчизняного й світового мистецтва. Вважаємо, що оновлення освіти, зокрема мистецької, необхідно задля вирішення завдань XXI сторіччя, а також забезпечення в Україні інтелектуальної незалежності, зберігання культурних традицій та пошуку нових форм культурного самовираження. Без формування відповідальних і освічених фахівців, неможливий економічний, соціальний, культурний і політичний прогрес нації.

ЛІТУРАТУРА:

1. Берегова О. М. Культура та комунікація: дискурс культуротворення в Україні в XXI столітті. Київ: Інститут культурології АМУ, 2009. 184 с.

2. Богуцький Ю. П. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи: монографія. Київ: Інститут культурології АМУ, 2008. 199 с.

3. Комаровська О. А. Запити мистецької освіти майбутнього: до проблеми рефлексії дефінітивного поля. 2016. URL: https://zbirnyk.ipv.org.ua/ua/arkhiv-vipuskiv/product/view/13/315 (дата звернення: 25.05. 2023)

4. Кремень В. Г. Людина як суб'єкт творчої діяльності: інноваційний аспект. *Освіта та розвиток обдарованої особистості.* 2014. № 9-10. С. 6–10. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Otros_2014_9-10_3 (дата звернення: 17.06. 2023)

5. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька. Київ, 2002. 270 с.

6. Рудницька О. П. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика / за ред. О. В. Михайличенко. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2010. 255 с.

7. Отич О. М. Мистецтво у розвитку індивідуальності педагога: історичний і методологічний аспекти: монографія. Чернівці: Зелена Буковина, 2008. 440 с.

8. Шульгіна В. Д., Рябінко С. Н. Творча діяльність особистості у системі мистецької освіти України: європейський контекст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал.* 2017. № 1. С. 74–86.

9. Цимбалюк Н. М. Інтеграція культурно-мистецькогої освіти у європейський культурний простір: основні показники та напрямки розвитку. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки.* 2013. № 4 (21), С. 25–31.

REFERENCES:

1. Beregova O.M. (2009). *Kultura ta komunikacia: duskurs kulturotvorennia v Ukraini v XXI stolitti [Culture and communication: the discourse of cultural creation in Ukraine in the 21st century]*. Kyiv: Instytut kulturologii AMU. [in Ukrainian].

2. Boguskii Y. P. (2008). *Samoorganizasia kultury: ontologia, dunamirf, perspertuvu; monografia [Self-organization of culture: ontology, dynamics, perspectives: monograph]*. Kyiv: Instytut kulturologii AMU. [in Ukrainian].

3. Komarovska O.A. (2016). Zaputu musteskoi osvitu maibutnogo: do problem refleksii definituvnogo polia. [Questions of art education of the future: to the problem of reflection of the definitive field]. *zbirnyk.ipv.org.ua* Retrieved from http://zbirnyk.ipv.org.ua/ua/arkhiv-vipuskiv/product/view/13/315 [in Ukrainian].

4. Kremen V.G. (2014). Luduna iak subiekt tvorchoi dialnosti: innovasiinui aspect [Man as a subject of creative activity: innovative aspect]. *Osvata ta rozvutok obdarovannoi osobustosti – Education and development of a gifted personality.* Retrieved from http:// nbuv.gov.ua/UJRN/Otros_2014_9-10_3 [in Ukrainian].

5. Rudniska O.P. (2002). *Pedagogika: zagalna ta musteska [Pedagogy: general and artistic]*. Kuiv [in Ukrainian].

6. Rudniska O. P. (2010). *Musteska osvita v Ukraini: teoria i praktika [Art education in Ukraine: theory and practice]*.O. V. Mihailichenko (Ed.). Sumu: Cum.DPY imeni A.S. Macarenca [in Ukrainian].

7. Otuch O.M. (2008). *Mustestvo y rozvutky induvadyalnosti pedagoga: istoruchnui i metodologichnui aspektu; monografia [Art in the development of the teacher's individuality: historical and methodological aspects: monograph].* Chernivsi: Zelena Bukovuna [in Ukrainian].

8. Chulgina V.D., & Riabinko S.N. (2017). Tvorcha dialnist osobustosti u systemi musteskoi osvitu Ukrainy: evropeiskii kontekst [Creative activity of the individual in the art education system of Ukraine: the European context]. *Visnuk Nasionalnoi akademii kerivnux kadriv kulturu s mustestv: naukovui jurnal,* 1, 74–86 [in Ukrainian].

9. Tsymbaluk N. M. (2013). Integratsia kulturno-mystetskoii osvity u yevropeiskyi kulturnyi prostir: osnovni pokaznuku rozvutky [Integration of cultural and artistic education into the European cultural space: main indicators and directions of development]. *Actualni problemu sotsiologii, psugologii, pedagogiku – Actual problems of sociology, psychology, pedagogy*, 4, 25–31 [in Ukrainian].

УДК 008:316.7
DOI https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-29

Тамара ЯСЮК
науково-педагогічний працівник кафедри музичного мистецтва естради, Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», вул. Івана Мазепи, 15, м. Київ, Україна, 01601; аспірантка кафедри культурології та міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури імистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 02000
***ORCID:** 0000-0002-6182-1019*

Бібліографічний опис статті: Ясюк, Т. (2023). Культурно-мистецькі проєкти як важливий чинник соціокультурної комунікації України. *Fine Art and Culture Studies,* 3, 221–228, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-29

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ УКРАЇНИ

Кожній культурі притаманні певні ціннісні орієнтації і норми поведінки, котрі зумовлюють характер комунікації у тому чи тому суспільстві. В історичному часі соціокультурний простір трансформувався, відбувалася певна соціокультурна еволюція як процес змін і розвитку людських суспільств. Під час зміни соціокультурних особливостей змінюється і характер комунікативних процесів. Яскравим прикладом того є теперішні процеси, які відбуваються в Україні, де створюється нова соціокультурна реальність.

***Мета роботи:** показати роль і значення культурно-мистецьких проєктів у формуванні сучасного соціокультурного простору та соціокультурної комунікації України у світі.*

***Методологія** передбачає використання методів аналізу та синтезу для дослідження значення культурно-мистецьких проектів у забезпеченні ефективної соціокультурної комунікації між державами. Комплексний підхід застосовано для визначення практичних шляхів реалізації міжкультурних комунікацій на міжнародній культурній арені та створення власного культурного бренду.*

***Наукова новизна.** У статті ґрунтовно досліджено вплив української народної та масової культури на формування культурного брендингу України у світовому політичному та соціокультурному просторах.*

***Висновки.** Визначено, що народна та масова культура значно впливають на формування світогляду українців як в історичному так і в сучасному аспектах. Розглянуто вплив української народної та масової культури на формування культурного брендингу України у світовому політичному та соціокультурному просторах. Показано, що сьогодні українські мистецькі колективи та естрадні виконавці у світовому культурному просторі забезпечують діалог та взаєморозуміння між культурами, що є важливим елементом культурної дипломатії. Виступи українських мистецьких колективів на міжнародних фестивалях та конкурсах не тільки допомагають презентувати українську культуру, але й сприяють зміцненню культурних зв'язків між Україною та іншими країнами.*

***Ключові слова:** соціокультурна комунікація, імідж, бренд, культура, діалог культур, міжкультурні зв'язки, народна творчість, мистецькі колективи, популяризації української культури.*

Tamara YASYUK
Scientific and Pedagogical Worker at the Department of Musical Art of Pop, Municipal Institution of Higher Education of the Kyiv Regional Council "Pavel Chubynsky Academy of Arts", 15 Ivana Mazepy street, Kyiv, Ukraine, 01601; Post-Graduate Student at the Department of Cultural Studies and Intercultural Communications, National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts, 9 Lavrska street, Kyiv, Ukraine, 02000
***ORCID:** 0000-0002-6182-1019*

To cite this article: Yasiuk, T. (2023). Kulturno-mystetski proiekty yak vazhlyvyi chynnyk sotsiokulturnoi komunikatsii Ukrainy [Cultural and artistic projects as an important fastor of socio-cultural communication of Ukraine]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 221–228, doi: https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-29

CULTURAL AND ARTISTIC PROJECTS AS AN IMPORTANT FACTOR OF SOCIO-CULTURAL COMMUNICATION OF UKRAINE

Each culture has certain value orientations and behavior norms that determine the nature of communication in different societies. Historically, socio-cultural sphere was transformed and socio-cultural evolution took place as a process of changes and development of human societies. During these changes, the character of communicative processes also changed. As an example, one can see processes taking place in Ukraine, where a new socio-cultural reality is being created.

The goal of this work: *to show the role and significance of cultural and artistic projects in modern socio-cultural space and socio-cultural communication of Ukraine in the world.*

The methodology *involves methods of analysis and synthesis to investigate the importance of cultural and artistic projects in ensuring effective socio-cultural communication between states. A comprehensive approach is used to determine practical ways of implementing intercultural communications on the international cultural arena and creating one's own cultural brand.*

Scientific novelty. *The article thoroughly researches the influence of Ukrainian folk and mass culture on the formation of Ukraine's cultural branding in world political and socio-cultural spheres.*

Conclusions. *In these article it was determined that folk and mass culture significantly influence the formation of the worldview of Ukrainians in both historical and modern aspects. The influence of Ukrainian folk and mass culture on the formation of cultural branding of Ukraine in world political and socio-cultural spheres is considered. It is shown that today Ukrainian art groups and pop performers in the world cultural sphere ensure dialogue and mutual understanding between cultures, which is an important element of cultural diplomacy.*

Performances of Ukrainian art groups at international festivals and competitions not only help to present Ukrainian culture, but also contribute to the strengthening of cultural ties between Ukraine and other countries.

Key words: *socio-cultural communication, image, brand, culture, dialogue of cultures, intercultural relations, folk creativity, art groups, popularization of Ukrainian culture.*

Україна має багатий спадок народної творчості, мистецтва, літератури та музики. Країна також відома своїми традиціями, котрі втілюються у різноманітних фольклорних фестивалях та обрядовості. У сучасній українській культурі значну роль відіграють література, кіно, музика та візуальне мистецтво. Музика в Україні має різноманітні напрями, включаючи популярну музику, рок, фольклор та електронну музику. Українські музиканти і гурти, такі як Океан Ельзи, ДахаБраха, Jamala, Kalush відомі як в Україні, так і за її межами. Важливо відзначити, що культура постійно розвивається, а нові генерації творців приносять свіже бачення та ідеї. Українська музика також відома своїми унікальними стилями, включаючи співанки, думи, козацькі пісні та сучасні жанри.

Крім того, українські художники, які працюють у різних жанрах, відображають українську природу, культуру та історію через свої роботи.

Нині соціокультурна комунікація виступає як один з базових механізмів і невід'ємна складова соціокультурного розвитку, котра забезпечує можливість формування культурних зв'язків як всередині окремих культур, так і між культурами.

Зокрема, Щербина В.М. зазначає, що «діалог культур» – це не стільки науковий термін, скільки метафора, покликана знайти статус політико-ідеологічної доктрини, якої слід керуватися при взаємодії різних культур одна з одною на всіх рівнях. Цей «діалог» як засіб комунікації культур припускає таке зближення взаємодіючих суб'єктів культурного процесу, коли вони не пригнічують один одного, не прагнуть домінувати, а сприяють розвитку одна одної, використовуючи кращі надбання кожної» (Щербина, 2013:74-75).

Для нашого дослідження важливим є комплексний аналіз іманентного змісту народної культури і її детермінантів: соціального носія народної культури – суб'єкта, який продукує, зберігає, ретранслює і одночасно є її споживачем (соціальне середовище, група, індивід); механізмів соціокультурної регуляції життя в народному середовищі. Необхідним є застосування соціокультурологічного підходу, що грунтується на цілісному дослідженні народної культури (як об'єкта), суб'єкта (носія народної культури), а також соціуму, в якому вони функціонують, у соціально-історичній системі координат. (Герчанівська П. Е., 2010:132-141).

Американський політолог Мілтон Каммінгс розглядає культурну дипломатію як «обмін ідеями, інформацією, цінностями, системами, традиціями, переконаннями й іншими аспектами культури з метою сприяння розвитку взаєморозуміння» (Cummings Milton C., 2003:15). Він стверджував, що для реалізації культурної дипломатії необхідно провести чималу роботу

всередині країни: створити оригінальний культурний продукт за підтримки органів державної влади, спеціалізованих організацій чи незалежних митців.

Сьогодні найбільший виклик – це сталість та системність, адже успіх культурної дипломатії досягається через довіру, яка стає можлива завдяки рокам спільної роботи. Також в основі роботи лежать принципи відкритого суспільства, спрощення бюрократичних процедур при реалізації різних культурно-мистецьких проєктів.

Українська культура багата та різноманітна, а українські мистецькі колективи мають успішні виступи на світовій арені. Українські театри, оперні та балетні трупи, оркестри, хори та інші колективи виступають на різних міжнародних фестивалях та конкурсах, презентуючи українську культуру та мистецтво. Виступи українських мистецьких колективів на світовій арені допомагають популяризувати українську культуру, відображають багатство та різноманітність української культури та демонструють високий рівень виконавської майстерності українських митців.

У червні 2015 року робоча група, створена при Міністерстві культури, презентувала концепцію створення Українського інституту (або Інституту Тараса Шевченка) – головного провідника культурної дипломатії в нашій державі. На той момент вже чітко оформилась нагальна потреба створення культурної інституції, яка сприятиме залученню української культури в глобальні культурні процеси, адже необхідно було протидіяти російській пропаганді у світі під час російсько-української війни.

Нині український інститут працює, аби посилити суб'єктність – як назовні, так і всередині країни (бо це частини одного й того ж процесу) – засобами культурної дипломатії. Його завдання – активно розвивати міжкультурні зв'язки між Україною та іншими країнами, аби Україну почув світ і зрозумів, аби пояснити, хто такі українці, і спростувати стереотипи та міфи, які про нас нав'язують або які сформувалися історично. І над цим треба працювати, аби первинний інтерес як до чогось нового перетворився на постійний інтерес як надійного та важливого партнера. Бо саме завдяки культурі можна створювати альтернативний наратив, навіть якщо виникає негативний інформаційний фон.

Тому на сьогодні важливими складовими роботи Українського інституту є сталість та можливість побудови довіри як з боку наших іноземних партнерів, так і власне українців, для яких і створюються можливості взаємодії зі світом. Програми мають різні формати: від перекладів української драми та промоції українських кінострічок до підтримки студій україністики.

Одним з найвидатнішим українських мистецьких колективів є Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського – національний професійний танцювальний колектив України, що базується в Києві. Основу репертуару ансамблю становлять старовинні та сучасні танці різних регіонів України. Показовою рисою ансамблю є широке відображення сучасної тематики і творче використання спадщини народного танцю.

За 85 років існування знаменитий український колектив виконав десятки тисяч танцювальних номерів та підкорив сотні тисяч сердець глядачів, прославляючи Україну по всьому світу. Всі найповажніші світові видання – Washington Post, New York Times, Le Figaro та інші – неодноразово зазначали, що ансамбль Вірського – один з найкращих колективів світу.

За весь час існування його зустрічали аншлагами понад 80 країн світу, а серед мільярдів шанувальників – перші королівські особи. Князь Монако Альберт надсилав за артистами славетного ансамблю імені Вірського літак, щоб українські артисти встигли виступити на церемонії відкриття турніру з великого тенісу, а королева Великобританії Єлизавета II настільки була вражена побаченим на концерті, що запросила усіх 100 учасників ансамблю на званий сніданок у Букінгемський палац. У Мецці балетного мистецтва – Парижі – ансамбль виступав не менше 30 разів.

Ансамбль позиціонує себе як вираз душі України, їхні концерти проходять під гаслом: «якщо ви хочете дізнатися про історію України і зрозуміти душу і серце цієї країни, приходьте на концерт ансамблю ім. Вірського, і ви самі все зрозумієте».

VIRSKY SHOW – унікальне явище в історії української культури. Це надбання нації, уособлення сили, духу і самобутності українського народу. Кожен номер ансамблю – справжній шедевр танцю: запальна українська енергетика,

яскраві національні костюми, колорит та виразні рухи, які неможливо забути. Завдяки віртуозності, майстерності та оригінальній інтерпретації народних стилів ансамбль по праву вважають одним з найкращих колективів світу.

У жовтні 2022 року ансамбль імені Вірського вирушив у ювілейний гастрольний тур, присвячений 110-річчю з дня народження засновника і фундатора колективу – легендарного, всесвітньовідомого балетмейстера Павла Вірського. Прем'єра шоу благодійного туру відбулася у Кракові у Nowohuckie Centrum Kultury, згодом легендарний ансамбль виступив у Чехії, Угорщині, Німеччині, Італії, Болгарії, Туреччині, Франції, Нідерландах, Ізраїлі та Грузії.

Кожне шоу танцювального колективу відкриває «воєнна колискова» Макса Барських «Буде весна». Під час концертів проходить збір коштів для підтримки мирного населення України, яке постраждало від збройної агресії Росії. «Коли наші збройні сили стоять на передовій, то наша передова тут, своя, культурна передова. Дуже велике хвилювання від того, що ми представляємо свій народ, свою культуру в іншій країні. Щоб вони відчули, за що ми боремось», – кажуть учасники колективу (Щербина Н., 2022).

Київська дитячо-юнацька вокально- хореографічна студія «Світанок» – це єдиний дитячий колектив в Україні, де поєднуються вокальне мистецтво, хореографія та жива оркестрова музика, що дає право ансамблю представляти Україну в одній із секцій ЮНЕСКО – CIOFF. Засновано ансамбль у 1954 р. при Київському Палаці піонерів і школярів. Як окремий позашкільний освітній заклад – дитячо-юнацька музична вокально-хореографічна студія «Світанок» функціонує з 1993 року. Візитною карткою студії є саме дитячий ансамбль пісні і танцю «Світанок». В його репертуарі – театралізовані вистави на матеріалі української народної творчості, зразки фольклору народів світу, твори народної, класичної, духовної музики, естрадні пісні і танці. Нині ансамбль активно пропагує тематику боротьби українського народу проти російської агресії та організовує благодійні дійства в Європі.

Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки – це український професійний хоровий колектив, заснований в Харкові. Основу репертуару становлять український фольклор, пісні і танці інших народів. Хор Верьовки гастролював у Мексиці, Канаді, Франції, Швейцарії, Польщі, Німеччині та низці інших країн світу, він традиційно є учасником великих українських державних заходів. Має багато національних і міжнародних відзнак, зокрема за великий внесок у справу миру й дружби між народами нагороджений срібною медаллю Всесвітньої ради миру. У 2010-х хор виступав також з кримськотатарськими, угорськими, польськими композиціями, прагнучи відобразити специфіку різних регіонів України або в рамках мистецького співробітництва з польськими музикантами.

Хор ім. Г. Верьовки зараз активно тримає культурний фронт України, виступаючи з благодійними концертами у різних країнах Європи та українських містах, збираючи кошти для відновлення пошкоджених росіянами культурних пам'яток, серед яких Музеї Сковороди, Маріупольський драмтеатр, Харківські опера та філармонії, храми тощо, у Фонд для лікування та реабілітацію наших Захисників, які зараз на Луганщині та Донеччині. Також виступають для дітей, котрі втратили батьків через війну. На ці благодійні ініціативи колектив перераховує виручені з концертів кошти.

Один з найвідоміших українських мистецьких колективів – Національний академічний оркестр народних інструментів України. Оркестр має багатий репертуар, який включає українські народні пісні та танці, а також класичну та сучасну музику. Оркестр виступає на світових сценах, включаючи Європу, Азію та Північну Америку, та здобуває нагороди на міжнародних конкурсах.

Українські театри також мають успішні виступи на світовій арені. Зокрема, Львівський національний академічний український драматичний театр ім. Леся Курбаса виступає на різних фестивалях та театральних зустрічах в різних країнах світу, презентуючи українську драматургію та театральну майстерність. Театр бере участь у проектах міжнародного культурного співробітництва, таких як «Культурний міст» та «Місце та час», та співпрацює з театрами із різних країн.

Український балет також має свій внесок на світовій сцені. Національний академічний театр опери та балету ім. Т. Шевченка виступає

на різних міжнародних фестивалях та конкурсах, представляючи український балет та танцювальну майстерність. Театр також співпрацює з балетними трупами з різних країн, щоб обмінюватись досвідом та розвивати взаємну співпрацю.

З квітня 2022 року Національний академічний театр опери та балету ім. Т. Шевченка активно долучився до культурно-мистецьких проектів, спрямованих на протидію російській агресії. Зокрема, «Концерт заради України. Мир» було проведено у Римському оперному театрі. Зібрані кошти передано на допомогу Україні. На початку 2023 році артисти балету, оркестру та хору Національної опери України прийняли участь у концертах програми славетного Міжнародного музичного фестивалю «Шляхи дружби» (Равенна, Італія). Наразі на запрошення італійської сторони передбачено проведення низки благодійних концертів як в Італії (Болонья, Модена, Верона, Форлі, Турін, Трієст), так і в інших країнах Європи, (Франція, Швейцарія, Нідерланди, Німеччина, Іспанія) та інші проєкти.

Ще у перші місяці повномасштабного вторгнення солісти Львівської національної опери ініціювали онлайн-проєкт на підтримку українських військових «Колискова для солдата». У 2023 р. Львівська національна опера у співпраці із партнером «KONTRAMARKA» започаткували благодійний проєкт «TOGETHER WITH UKRAINE» – серію онлайн-концертів відомих творів українських композиторів та світової класики. Приєднатися до онлайн-концертів зможуть глядачі у будь-якому куточку світу, придбавши квиток на трансляцію наживо із залу Львівської національної опери. Виручені кошти спрямовуються на благодійні ініціативи, підтримку українського народу та культури у час війни. Головною місією проєкту є збереження національного музичного надбання та його промоції в світовому культурному просторі.

Українські мистецькі колективи та естрадні виконавці у світовому культурному просторі забезпечують діалог та взаєморозуміння між культурами, що є важливим елементом культурної дипломатії. Виступи українських мистецьких колективів на міжнародних фестивалях та конкурсах не тільки допомагають презентувати українську культуру, але й сприяють зміцненню культурних зв'язків між Україною та іншими країнами.

Українські мистецькі колективи також мають великий потенціал для співпраці з іншими країнами, яка може сприяти обміну досвідом та підвищенню рівня виконавської майстерності. Наприклад, співпраця між українськими та італійськими оперними театрами допомагає взаємному розумінню та розвитку оперного мистецтва в обох країнах.

Культурна дипломатія не лише допомагає формувати бренд країни. Вона є важливою складовою зовнішньої політики держави поряд із безпекою та економікою. Ми вважаємо, що надважливий виклик культурної дипломатії у тому, що вона дуже дієва у боротьбі зі стереотипами. Зокрема, Семенік О. у своєму дописі зазначає, що «державні службовці можуть годинами говорити про ситуацію з правами людини в Криму після анексії півострова Росією, однак коли художниця Марія Куліковська під час artist talk в одному з культурних центрів Мюнхена розповідала про своє мистецтво, про своє дитинство, про історію своєї родини до та після 2014 року, це зовсім інше. Це не просто про факти та цифри і це про емоцію, яка залишається надовго» (Семенік О., 2021).

У 2018 році були започатковані Тижні України в Баварії – регулярний формат репрезентації України в одній із земель Південної Німеччини. У 2019 р. обирали теми, шукали партнерів, формували програму під фестиваль. У результаті вдалося провести близько 20 івентів: літературні зустрічі українських та німецьких авторів, концерти Dakh Daughters та «Піккардійської терції», Дні українського кіно в Мюнхені, наукові та політичні дискусії, економічний форум. Також у пам’ять про Олександра Гнилицького відкрили мурал на стіні ательє, де своє останнє творче десятиліття працював художник.

Ще одним нововведенням став відкритий конкурс проєктів. Кожен, хто має проєкт та партнера в землях Баварія та Баден-Вюртемберг, може податися на державне фінансування від Міністерства зовнішніх справ. Це вперше, коли дипломатична установа оголосила open call проєктів, і згодом колеги з інших посольств та консульств також запровадили цю практику.

Місія культурної дипломатії як складової державної комунікації – не донесення політичного меседжу, а створення простору розуміння

та довіри. У цьому допомагають правдивість та чесність. Власне, вони й відрізняють культурну дипломатію від пропаганди. Тому головне – через культуру показати сучасну Україну такою, якою вона є.

Як бачимо, сила культурної дипломатії базується на унікальності мови мистецтва, яка вражає, змушує рефлексувати. Є універсальні теми, зрозумілі людям у різних країнах світу: боротьба за свободу та гідність, мир і війна, пошук себе на рівні особистості чи навіть цілої нації. З їхньою допомогою можна говорити про Україну як державу, водночас виняткову та близьку із загальносвітовим суспільно-політичним контекстом.

Проєкти міжнародної співпраці, які підтримує Український культурний фонд, точкові мистецькі інтервенції, які здійснює Український інститут, програма перекладів вітчизняної літератури Українського інституту книги – це конкретні кроки, що працюють на імідж країни, поширення інформації про її культуру, уникаючи застарілих стереотипів.

Цікавим в цьому сенсі є німецько-польсько-український мистецький соціальний проєкт «Включення»: у співпраці з німецькими, бельгійськими, французькими, італійськими та польськими митцями створюються кроссекторальні проєкти за участю дітей із соціально незахищених сімей та дітей – учнів циркової школи Анатолія Залевського, академії Сержа Лифаря, Київської консерваторії та інших закладів мистецької освіти Києва та області. Головною метою даних проектів було донести до іноземної аудиторії наскільки талановитими є українці, наскільки вони відкриті до співтворчості та спілкування з представниками інших країн.

Надважливе значення культурної дипломатії полягає також у тому, що вона змінює сприйняття та ставлення на персональному рівні: нехай повільно, але назавжди, принаймні, дуже надовго. Якщо вже людина захоплюється творами іспанського письменника, французького художника чи німецькою філософією, це точно зробить ставлення до тієї культури та країни позитивним, нехай навіть у її історії будуть страшні сторінки, як, наприклад, у Німеччини.

Багато проектів спрямовуються ще глибше у часі – до барокової, середньовічної, фольклорної традицій. Наприклад, створення онлайн-архіву українського пісенного фольклору «Поліфонія» почалося ще 2014 року, його також співфінансує програма ЄС «Креативна Європа». Мета проєкту – зберегти і передати нащадкам унікальну технологію співу. Зазначається, що цей проект не є кінцевим продуктом, а лише етапом втілення довгострокової концепції, яка вже має зацікавлення від своєї цільової аудиторії. Пов'язування минулого із теперішнім і сучасним, відкритість і доступність для широкого кола зацікавлених, міжнародне значення та інтерес – це важливі елементи, з якими може працювати і які може підтримувати культурна дипломатія України.

Деякі проекти українського зарубіжжя також спираються на давні імена та асоціації з Україною, зокрема Центр Анни Київської у Франції. Так постать української княгині не лише сполучає час – давно минуле із теперішнім, а й поєднує простір Франції та України, тож по своєму забезпечує представлення країни засобами культурної дипломатії.

Як бачимо, українська культурна дипломатія може бути важливим інструментом для підвищення престижу та популяризації України на міжнародній арені. Українські мистецькі колективи можуть відігравати ключову роль у цьому процесі, презентуючи українську культуру та мистецтво на міжнародних виставках, концертах та фестивалях. Однак, для того, щоб це стало можливим, необхідно забезпечувати мистецьким колективам відповідну фінансову підтримку та інфраструктуру для їх розвитку.

У разі успішної реалізації програм культурної дипломатії, українські мистецькі колективи можуть допомогти зміцнити культурні зв'язки між Україною та іншими країнами, залучити увагу до української культури та сприяти розвитку міжкультурного діалогу. У цьому процесі важливу роль грають не лише самі мистецькі колективи, але й державні установи, такі як Міністерство культури України та Державне агентство України з питань культурної спадщини.

Отже, українські мистецькі колективи мають великий потенціал для успішної презентації української культури на світовій арені та підвищення престижу України на міжнародній арені. Водночас, необхідно забезпечувати їм відповідну фінансову підтримку та інфраструктуру

для їх розвитку, а також активно сприяти просуванню української культури та мистецтва на міжнародному рівні.

Організація та проведення міжнародних культурних подій є важливим елементом культурної дипломатії України, що сприяє популяризації української культури та мистецтва на міжнародній арені.

Разом з тим, для того, щоб успішно проводити такі заходи, необхідно враховувати ряд особливостей та принципів:

– планування та організація подій. Перед початком планування та організації міжнародних культурних подій необхідно чітко визначити їхні цілі та завдання, а також аудиторію та формат заходу. Організатори повинні мати на увазі вимоги та потреби міжнародної спільноти, а також української аудиторії. Для ефективної організації міжнародних культурних подій необхідно враховувати наявний бюджет та ресурси, а також залучати до співпраці відповідні державні та громадські структури, включаючи Міністерство культури України, Державне агентство України з питань культурної спадщини;

– відбір та залучення мистецьких колективів. Для проведення міжнародних культурних подій необхідно відібрати відповідні мистецькі колективи, що мають відповідну майстерність та рівень виконавської мистецької майстерності. Для цього можна використовувати різні джерела, такі як рекомендації відповідних державних та громадських структур, а також результати конкурсів та відгуки від вже проведених виступів. Крім того, необхідно забезпечити відповідну фінансову та технічну підтримку для мистецьких колективів, які беруть участь у міжнародних культурних заходах. Це може включати в себе забезпечення проживання та харчування, транспортування обладнання та інструментів, а також оплату винагород за виступи;

– промоція та реклама заходу. Ефективна промоція та реклама міжнародних культурних подій є важливим елементом їх успішної реалізації. Для цього можна використовувати різноманітні інструменти, такі як соціальні мережі, рекламні ролики, оголошення в ЗМІ, афіші та листівки. Крім того, важливо забезпечити відповідний рівень інформаційної підтримки міжнародних культурних заходів, включаючи підготовку прес-релізів та інтерв'ю з учасниками та організаторами, а також забезпечення можливості прямих трансляцій та запису заходів;

– взаємодія з іншими країнами та міжнародними організаціями. Для успішної реалізації міжнародних культурних заходів важливо забезпечити ефективну взаємодію з представниками інших країн та міжнародними організаціями. Це може включати в себе укладання відповідних договорів та угод, забезпечення відповідного рівня безпеки та охорони прав інтелектуальної власності, а також підготовку відповідних документів та рекомендацій для учасників заходу. Крім того, важливо враховувати політичні та геополітичні аспекти при взаємодії з іншими країнами та міжнародними організаціями. У разі конфліктних ситуацій необхідно знаходити ефективні шляхи вирішення проблем та продовжувати співпрацю в інших напрямах культурної дипломатії.

Щоб забезпечити ефективну взаємодію з іншими країнами та міжнародними організаціями у розвитку культурно-туристичних маршрутів та програм, необхідно враховувати культурні особливості та потреби кожної країни та аудиторії. Для цього можна використовувати консультування з представниками культурних організацій та дипломатичних місій.

Для укладання відповідних договорів та угод необхідно залучати відповідні державні та громадські структури, які можуть надати необхідну підтримку у проведенні культурно-туристичних заходів. Також важливо забезпечити відповідний рівень безпеки та охорони прав інтелектуальної власності в ході проведення маршрутів та програм.

Для підготовки відповідних матеріалів, що допоможуть залучити представників інших країн та міжнародних організацій до участі в культурно-туристичних маршрутах та програмах, можна використовувати різні джерела, такі як прес-релізи, фото та відео матеріали, презентації та інші. Крім того, важливо забезпечити можливість прямих трансляцій та запису заходів, що допоможе привернути увагу аудиторії з інших країн та розширити географію проведення культурно-туристичних заходів.

Все це вимагає подальшого ґрунтовного аналізу поєднання народної та масової культури

у фестивально-концертному та медіа просторах України та дослідження впливу культурної політики на позиціонування України у міжнародному культурному просторі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Герчанівська П. Е. Функціонування народної культури в соціумі. *Культура України,* 2010. Вип. 29. С. 132–141. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2010_29_16

2. Данищук Н. Ансамбль танцю ім. Вірського вирушив у благодійне світове турне. онлайн-медіа України OBOZREVATEL 2022. Режим доступу: https://news.obozrevatel.com/ukr/show/schob-voni-vidchuli-za-scho-mi-boremos-ansambl-tantsyu-im-virskogo-virushiv-u-blagodijne-svitove-turne.htm (дата звернення 05.09.2022).

3. Семенік О. «Емоція лишається надовго»: три культурні менеджерки про soft

4. power культурної дипломатії. Режим доступу: https://creativeeurope.in.ua/posts/soft- powerculturaldiplomacy (дата звернення 07.06.2022).

5. Щербина В. М. Міжкультурна комунікація у сучасному соціокультурному просторі. *Вісник НТУУ "КПІ". Політологія. Соціологія. Право* : збірник наукових праць. 2013. № 2 (18). С. 70–75. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKPI_soc_2013_2_13 (дата звернення 13. 01. 2023).

6. Cummings Milton C. Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey. Washington, D. C.: Centre for Arts and Culture, 2003. 15 p. URL: https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/MCCpaper.pdf (last accessed: 19.02.2022)

REFERENCES:

1. Herchanivska P. E. (2010) Funktsionuvannya narodnoyi kultury v sotsiumi [Functioning of folk culture in society]. Kultura Ukrayiny. Issue 29. p. 132–141. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2010_29_16 [in Ukrainian]

2. Danyshchuk N. (2022) Ansambl tantsyu im. Virskoho vyrushyv u blahodiyne svitove turne [Dance Ensemble named after Virsky went on a charity world tour]. Onlayn-media Ukrayiny OBOZREVATEL 2022. URL: https://news.obozrevatel.com/ukr/show/schob-voni-vidchuli-za-scho-mi-boremos-ansambl-tantsyu-im-virskogo-virushiv-u-blagodijne-svitove-turne.htm [in Ukrainian]

3. Semenik O. (2021) «Emotsiya lyshayetsya nadovho»: try kulturni menedzherky pro soft power kulturnoyi dyplomatiyi [Emotion remains for a long time: three cultural management measures about the soft power of cultural diplomacy]. URL: https://creativeeurope.in.ua/posts/soft-power-cultural-diplomacy [in Ukrainian]

4. Shcherbina V. M. (2013) Mizhkulturna komunikatsiya u suchasnomu sotsiokulturnomu prostori [Intercultural communication in the modern sociocultural space] Visnyk NTUU "KPI". Politolohiya. Sotsiolohiya. Pravo : zbirnyk naukovykh prats. No. 2 (18)., p. 70–75. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKPI_soc_2013_2_13 [in Ukrainian]

5. Cummings Milton C. (2003) Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey. Washington Centre for Arts and Culture, 15 p. URL: https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/MCCpaper.pdf [in English]

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Олег БЕЗБОРОДЬКО
НАЦІОНАЛЬНИЙ ОБРАЗ ФОРТЕПІАНО……3

Iryna BERMES, Khrystyna PELEKH
VOCAL SHASHKEVYCHIANA OF BOHDAN-YURIY YANIVSKYI
(FOR THE 180TH ANNIVERSARY OF THE DEATH OF MARKIYAN SHASHKEVYCH)……11

Денис БОДНАР
«КРИМСЬКІ ЕСКІЗИ» СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА КРІЗЬ ПРИЗМУ СЕМАНТИКИ ОРІЄНТАЛІЗМУ……18

Яньсуй ВАН
ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПЕЙЗАЖНОСТІ У КИТАЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ……26

Людмила ГАВРИЛЕНКО
ТЕМБРОВА ХАРАКТЕРИСТИКА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ
У КОНТЕКСТІ БІНАРНОЇ ОПОЗИЦІЇ ЖІНОЧЕ/ЧОЛОВІЧЕ……33

Олена ЗАВЕРУХА, Світлана ГМИРІНА, Тетяна ЛАНІНА
ХРОНОПИС ДІЯЛЬНОСТІ КАФЕДРИ АКАДЕМІЧНОГО ТА ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ
КИЇВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА……40

Анна ЗАРИЦЬКА, Інна КИРИЧЕНКО
ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ
В КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЙ СУЧАСНОСТІ: СИСТЕМНИЙ ПІДХІД……47

Ольга КАБАЦІ, Світлана НОВІКОВА, Ганна ТАРНОВЕЦЬКА
«НАСЛІДУЮЧИ ГАНОНА» БОГДАНА КРИВОПУСТА: ПОЛІ-ЛАДОВІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ
ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПІАНІСТІВ……53

Василь ЧЕПЕЛЮК, Олександр КАЛУСТЬЯН, Марія КОВЛЕВА
СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОК-МУЗИКИ В СИСТЕМІ ЖАНРОВИХ УЗАГАЛЬНЕНЬ……62

Лілія КАЧУРИНЕЦЬ
ІМЕРСИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ
ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ……69

Кіра МАЙДЕНБЕРГ-ТОДОРОВА
ІНТЕРАКТИВНІСТЬ ЯК ОСНОВНА ІНТЕРПРЕТАТИВНА РИСА
У ВИКОНАННЯХ ТВОРУ «VEXATSIONS» Е. САТІ……76

Юрій ПОПОВ, Наталія КОЦЮРБА
ФОРТЕПІАННА БАЛАДА БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО……85

Андрій ПОЦЕЛУЙКО
АРХАЇЧНІ ІНДОЄВРОПЕЙСЬКІ ЕЛЕМЕНТИ МУЗИЧНИХ ФОРМ
УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВИХ ПІСЕНЬ……93

Марія СИДІР
ТРАКТУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У СВІТОВІЙ НАУКОВІЙ ДУМЦІ
ТА ЙОГО ЕКСТРАПОЛЯЦІЯ В УКРАЇНСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО……100

Оксана СМЕТАНА, Наталія ОВСІЮК, Марія ЗВІР
ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ
СОЛІСТАМИ РІВНЕНСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ФІЛАРМОНІЇ ……108

Наталія ЦЕЙКО, Василь ЧЕПЕЛЮК
МОТИВАЦІЯ ЯК ПОКАЗНИК ЕФЕКТИВНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ В МУЗИЧНІЙ ІНДУСТРІЇ……113

Наталія ЦЮЛЮПА, Жанна ДАЮК, Марія КРОПИВСЬКА
МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ НАД РОЗВИТКОМ ТЕХНІКИ
В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ.....121

Чжан ЦЗЕЛЯН
«DIHCTERLIEBE» ОР. 48 Р. ШУМАНА НА ВІРШІ Г. ГЕЙНЕ У КОНЦЕРТНОМУ
ТА ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ.....128

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Наталія ДАЦЮК
СУЧАСНЕ САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ОЗДОБЛЕННІ ІСТОРИЧНОГО
ХРАМОВОГО СЕРЕДОВИЩА (НА ПРИКЛАДІ ЦЕРКВИ НОВОМУЧЕНИКІВ
УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ У М. ЗБОРІВ, ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛ.).....137

Алла ДЯЧЕНКО
НАРОДНІ ТА ПРОФЕСІЙНІ МАЙСТРИ У ВИСТАВКОВІЙ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНИ
(ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТОЛІТТЯ).....146

Лариса КУПЧИНСЬКА
ВПЛИВ АВСТРІЙСЬКОГО ТА НІМЕЦЬКОГО МИСТЕЦТВА НА ІКОНОПИС ТЕОФІЛА
КОПИСТИНСЬКОГО.....152

Інна ЧЕРКЕСОВА
ГРАФІКА УКРАЇНСЬКИХ ШРИФТІВ:
ПРОБЛЕМА ВИКОРИСТАННЯ НА ЕЛЕКТРОННИХ СТОРІНКАХ ГАДЖЕТІВ.....162

Чжан СЯ
ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ В КИТАЙСЬКОМУ ПОРТРЕТІ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 20 – ПОЧАТКУ 21 СТОЛІТТЯ.....168

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Ксенія МАРАХОВСЬКА
РЕТРАНСЛЯЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В АНІМАЦІЙНОМУ ФІЛЬМІ
«МАВКА. ЛІСОВА ПІСНЯ».....174

Вікторія МИРОНЕНКО
СОЦІАЛЬНІ ПРОСТОРИ ТА ПАРТИСИПАЦІЙНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ФОТОГРАФІЇ
1990-Х РОКІВ 181

Христина ПЛЕЦАН
РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ СУВЕНІРНОЇ ПРОДУКЦІЇ ЯК ПЕРСПЕКТИВНОЇ СКЛАДОВОЇ
КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД.....191

Наталія СТОЛЯРЧУК
СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК АРТ-ТЕРАПІЇ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ.....204

Тетяна УВАРОВА
КУЛЬТУРА ТА СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ: ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ…213

Тамара ЯСЮК
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ
КОМУНІКАЦІЇ УКРАЇНИ.....221

CONTENTS

MUSICAL ART

Oleg BEZBORODKO
NATIONAL IMAGE OF THE PIANO.....3

Iryna BERMES, Khrystyna PELEKH
VOCAL SHASHKEVYCHIANA OF BOHDAN-YURIY YANIVSKYI
(FOR THE 180TH ANNIVERSARY OF THE DEATH OF MARKIYAN SHASHKEVYCH).....11

Denys BODNAR
"CRIMEAN SKETCHES" BY SERHII BORTKEVYCH THROUGH
OF THE ORIENTALISM SEMANTICS PRISM.....18

Yansui WANG
AESTHETIC BASIS OF LANDSCAPENESS IN CHINESE MUSIC ART 26

Liudmyla HAVRYLENKO
TIMBRAL CHARACTERISTICS OF WIND INSTRUMENTSIN THE CONTEXT
OF THE BINARY OPPOSITION FEMININE/MASCULINE.....33

Olena ZAVERUKHA, Svitlana HMYRINA, Tetiana LANINA
THE ACTIVITY CHRONICLE OF ACADEMIC AND VARIETY VOCAL DEPARTMENT
AT THE BORYS GRINCHENKO KYIV UNIVERSITY.....40

Anna ZARYTSKA, Inna KYRYCHENKO
FORMATION OF VOCAL TECHNIQUES OF EDUCATORS IN THE CONTEXT OF MODERN
INNOVATIONS: A SYSTEMATIC APPROACH.....47

Olha KABATSI, Svitlana NOVIKOVA, Hanna TARNOVETSKA
"INHERITING GANON" BY BOHDAN KRYVOPUST: POLY-LAD ASPECTS
OF THE DEVELOPMENT OF THE PERFORMANCE SKILLS OF PIANISTS.....53

Vasil CHEPELYUK, Oleksandr KALUSTIAN, Mariia KOVLEVA
STYLE FEATURES OF ROCK MUSIC IN THE SYSTEM OF GENRE GENERALIZATIONS.....62

Liliia KACHURYNETS
IMMERSIVE TECHNOLOGIES IN PROFESSIONAL TRAINING
OF FUTURE DIRECTORS OF VOCAL AND CHOIR GROUPS.....69

Kira MAIDENBERG-TODOROVA
INTERACTIVITY AS THE MAIN INTERPRETIVE FEATURE IN PERFORMANCES
OF E. SATIE'S "VEXATSIONS".....76

Yurii POPOV, Nataliya KOTSIURBA
BALLAD FOR PIANO BY BORYS LYATOSHYNSKY.....85

Andriy POTSELUIKO
ARCHAIC INDO-EUROPEAN ELEMENTS OF MUSICAL FORMS
OF UKRAINIAN FOLK CALENDAR AND RITUAL SONGS.....93

Mariia SYDIR
INTERPRETATION OF NATIONAL IDENTITY IN WORLD SCIENTIFIC OPINION
AND ITS EXTRAPOLATION TO UKRAINIAN MUSICOLOGY.....100

Oksana SMETANA, Nataliya OVSIYUK, Maria ZVIR
PECULIARITIES OF THE INTERPRETATION OF UKRAINIAN CHAMBER
AND VOCAL MUSIC BY SOLOISTS OF THE RIVNE REGIONAL PHILHARMONIC.....108

Nataliya TSEIKO, Vasyl CHEPELIUK
MOTIVATION AS AN INDICATOR OF EFFECTIVE MANAGEMENT
IN THE MUSIC INDUSTRY.....113

Natalia TSIULIUPA, Zhanna DAIUK, Maria KROPYVSKA
PROFESSIONAL AND PEDAGOGICAL CULTURE IN THE CONTEXT
OF TRAINING THE FUTURE SPECIALIST IN MUSICAL ART.....121

Zhang ZELIANG
"DIHCTERLIEBE" OP. 48 BY R. SCHUMANN ON POEMS BY G. HEINE
IN THE CONCERT AND VOCAL-PEDAGOGICAL REPERTOIRE.....128

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

Nataliia DATSIUK
MODERN SACRED ART IN THE DECORATION OF A HISTORICAL TEMPLE ENVIRONMENT
(THE EXAMPLE OF THE CHURCH OF THE NEW MARTYRS OF THE UKRAINIAN PEOPLE
IN THE CITY OF ZBORIV, TERNOPIL REGION).....137

Alla DYIACHENKO
FOLK AND PROFESSIONAL MASTERS IN THE EXHIBITION ACTIVITY
OF UKRAINE (FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY).....146

Larysa KUPCHYNSKA
INFLUENCE OF AUSTRIAN AND GERMAN ART ON THE ICONOGRAPHY
OF TEOFIL KOPYSTINSKYI.....152

Inna CHERKESOVA
GRAPHICS OF UKRAINIAN FONTS:
THE PROBLEM OF USE ON GADGET'S DIGITAL PAGES.....162

Zhang XIA
PECULIARITIES OF THE ARTISTIC LANGUAGE IN THE CHINESE PORTRAIT
OF THE SECOND HALF OF THE 20TH – EARLY 21 CENTURY 168

CULTURAL STUDIES

Kseniia MARAKHOVSKA
REBROADCASTING OF UKRAINIAN IDENTITY IN THE ANIMATED FILM
"MAVKA. FOREST SONG".....174

Viktoriia MYRONENKO
SOCIAL SPACES AND PARTICIPATIVE PRACTICES OF THE UKRAINIAN PHOTOGRAPHY
IN THE 1990S.....181

Khrystyna PLETSAN
REGIONAL FEATURES OF SOUVENIR PRODUCTS AS A PROSPECTIVE COMPONENT
OF CREATIVE INDUSTRIES: HISTORICAL AND CULTURAL APPROACH.....191

Nataliia STOLIARCHUK
FORMATION AND DEVELOPMENT OF ART THERAPY IN THE HISTORICAL
AND CULTURAL CONTEXT.....204

Tetiana UVAROVA
CULTURE AND MODERN ART EDUCATION IN UKRAINE:
THE MAIN TRENDS OF DEVELOPMENT.....213

Tamara YASYUK
CULTURAL AND ARTISTIC PROJECTS AS AN IMPORTANT FACTOR
OF SOCIO-CULTURAL COMMUNICATION OF UKRAINE.....221

НОТАТКИ

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 3

Коректура • Ірина Миколаївна Чудеснова

Комп’ютерна верстка • Оксана Іванівна Молодецька

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 27,02. Замов. № 0823/526. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 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.