

Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 4



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 проєктів, 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;

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

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

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

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

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

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

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

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
26 жовтня 2023 р., протокол № 3

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

«Fine Art and Culture Studies» включено до Переліку наукових фахових видань України
категорії Б у галузі культури і мистецтва 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 78.071.2(477)

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

Валентина АНТОНЮК

докторка культурології, професорка, народна артистка України, завідувачка кафедри камерного співу, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0003-1821-1933

Ірина ФЕДОРОВСЬКА

творча аспірантка, кафедра камерного співу, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0001-8756-0323

Бібліографічний опис статті: Антонюк, В., Федоровська, І. (2023). «Теплі Пісні» Валерія Антонюка на вірші Валентини Антонюк: поетика стилю. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 3–13, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-1>

«ТЕПЛІ ПІСНІ» ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА НА ВІРШІ ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК: ПОЕТИКА СТИЛЮ

Метою дослідження є цілісний аналіз поетики стилю вокального циклу Валерія Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк».

Методологія. У дослідженні застосовано комплекс наукових методів із галузей культурології, мистецтвознавства, філософії, літературознавства.

Наукова новизна. Встановлено, що, створивши вокальний цикл «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк», композитор Валерій Антонюк написав твір, емоційно відмінний від ліричного змісту віршів поетеси. Завдяки їх музичному «перекладу», вербальний ряд твору сприймається по-іншому, завдяки чому збагачується та отримує нові додаткові риси, сенси, образні елементи жанрової поетики стилю.

Висновки. Здійснене дослідження дозволяє стверджувати, що вокальний цикл Валерія Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» побудовано за цілісним музично-драматургічним принципом, відповідно до якого, кожен із його окремих номерів виконує індивідуальну функцію, втілює певну стадію розвитку сюжету. Драма-тургія твору має відчутні риси симфонізму, що виявляються у розвитку початкового інтонаційного зерна, з найактивнішою його фазою в останньому номері, а також у створенні аркової системи організації частин циклу. Разом із вербальними символами, музичні наскрізні елементи синтезуються та поліфонізуються впродовж усього циклу, що призводить до їх якісних трансформацій та утворення образно-тематичних, інтонаційних, фактурно-динамічних та стильових арок.

Твір В. Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» становить яскравий приклад художньо-концептуальної цілісності вищого порядку: це – жанрово детермінований вокальний цикл у стилі «неокласицизм», в якому всі складові музично-мовленнєвої системи підпорядковані єдиній функції: вираженню найтонших емоційних відтінків образного змісту поетичного слова.

Ключові слова: авторський почерк, вокальний цикл, інтонаційне зерно, музична драматургія, поетика стилю.

Valentina ANTONYUK

Doctor of Cultural Studies, Professor, People's Artist of Ukraine, Head of the Department of Chamber Singing, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 1-3/11 Horodetskyi Architect street, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0003-1821-1933

Iryna FEDOROVSKA

creative graduate student, Department of Chamber Singing, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 1-3/11 Horodetskyi Architect street, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0001-8756-0323

To cite this article: Antonyuk, V., Fedorovska, I. (2023). «Tepli Pisni» Valeriia Antoniuka na virshi Valentyny Antoniuk: poetyka stylu ["Warm Songs" by Valeriy Antonyuk on the lyrics of Valentina Antonyuk: poetic of style]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 3–13, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-1>

"WARM SONGS" BY VALERIY ANTONYUK ON THE LYRICS OF VALENTINA ANTONYUK: POETIC OF STYLE

The purpose of the study is a holistic analysis of the poetics of the style of Valery Antonyuk's vocal cycle «Warm Songs on the Lyrics of Valentina Antonyuk». **The research methodology:** the research uses a complex of scientific methods from the fields of cultural studies, art history, philosophy, literary studies. The conducted research allows us to assert that Valeriy Antonyuk's vocal cycle «Warm Songs on the Lyrics of Valentina Antonyuk» is built according to a holistic musical and dramaturgical principle, according to which each of its individual numbers performs an individual function, embodies a certain stage of the development of the plot.

Scientific novelty. It has been established that, having created the vocal cycle «Warm Songs on the Lyrics of Valentina Antonyuk», the composer Valeriy Antonyuk wrote a work that is emotionally different from the lyrical content of the poetess' poems. Thanks to their musical «translation», the verbal series of the work is perceived in a different way, thanks to which the genre poetics of the style is enriched and receives new additional features, meanings, and figurative elements.

Conclusions. The conducted research allows us to assert that cycle is built according to a holistic musical and dramaturgical principle, according to which each of the individual numbers performs an individual function, embodies a certain stage of the development of the plot. The dramaturgy of the work has tangible features of symphonism, which are manifested in the development of the initial intonation grain, with its most active phase in the last number, as well as in the creation of an arch system of organization of parts of the cycle. The musical canvas of the songs is permeated by cross-genre and intonation symbols that deepen the emotional and meaningful shades of the poetic text: it is a uniform chordal pulsation that embodies the philosophical image of the time; second lamento intonations, characteristic not only for the melodic motives of the vocal part, but also as a structural element of chords; the use of genre models to emphasize emotional depth (recitation as resistance; vocalization – to intensify mourning; dance genre as the embodiment of irony and sarcasm; bells to create the effect of sublimity, choralness, etc.). Together with verbal symbols, musical cross-cutting elements are synthesized and polyphoned throughout the cycle, which leads to their qualitative transformations and the formation of figurative-thematic, intonation, textural-dynamic and stylistic arcs. The double author's performance of this music constitutes new synthetic compounds of the poetics of the style of chamber and vocal music.

The work of Valeriy Antonyuk «Warm Songs on the Lyrics of Valentina Antonyuk» is a vivid example of artistic and conceptual integrity of the highest order: it is a genre-determined vocal cycle in the style of «neoclassicism», in which all components of the music-speech system are subordinate to a single function: the expression of the most subtle emotional shades of the figurative meaning of the poetic word.

Key words: author's handwriting, vocal cycle, intonation grain, musical dramaturgy, poetics of style.

Постановка проблеми та її актуальність.

Вокальний цикл є жанром, що зосереджує в собі унікальні можливості для застосування індивідуальних композиторських художніх засобів у сфері музичної інтерпретації літературних образів, покращення стильових стереотипів і внутрішніх процесів кристалізації поезики виконавських взірців. У другій половині ХХ-го на початку ХХІ ст. українські композитори І. Алексійчук, О. Безбородько, В. Губаренко, Л. Дичко, А. Загайкевич, Ю. Іщенко, О. Канерштейн, І. Карабиць, В. Кирейко, Л. Колодуб, Б. Лятошинський, Г. Ляшенко, Ю. Мейтус, В. Сильвестров, Б. Фільц, М. Шух суттєво збагатили традиції вокального циклу новими формами й художнім змістом. Їхня творчість знаходиться в полі зору науковців, що сприяє всебічному вивченню новітніх явищ сучасної української музики. Однак, по-справжньому

безпрецедентних стилістичних трансформацій жанр вокального циклу зазнав саме в останні десятиліття, зокрема, – у творчості одного з яскравих представників нового покоління українських композиторів – Валерія Антонюка. У його творчості вокальний цикл став своєрідною «точкою перетину» тенденцій романтичного, неокласичного та постмодерністського мислення, жанрових інваріантів національного пісенного мистецтва, інноваційних концепцій художнього світобачення та відкритої форми композиторсько-виконавського пошуку. З одного боку, ця множинність концептуальних векторів відкриває невичерпне джерело наукових аспектів, досі не поставлених в об'єктив традиційної музикознавчої думки; з іншого – це спонукає дослідників переосмислити традиційні підходи щодо стильового аналізу, окресливши нові акценти характерис-

тики авторського почерку. В контексті цього твердження, висвітлення стильових аспектів творчості яскравого представника української музики нового часу Валерія Антонюка є очевидною. Обраний науковий ракурс та смислове коло питань дозволять, по-перше, скласти уявлення про прийоми втілення композиторської рецепції поетичного тексту, відтворені автором у роботі з літературними та музичними символами на різних функціональних рівнях твору; по-друге, – поповнити новим аналітичним матеріалом один із найпроблемніших аспектів камерно-вокальної сфери, – поетику стилю. Тематика статті є справді актуальною, оскільки досліджень творчості цього композитора – небагато.

Метою дослідження є цілісний аналіз поетики стилю вокального циклу Валерія Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк». **Завдання** – дослідити вокальний цикл В. Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» із точки зору специфіки жанрово-інтонаційних та поетичних символів та їхньої ролі у драматургії твору. Нами застосовано комплекс наукових *методів* із галузей культурології, мистецтвознавства, філософії, літературознавства, для осягнення системи цінностей музичного та художнього тексту, авторської моделі світу та людини в процесі формування образної сфери у жанрі камерно-вокального циклу В. Антонюка з урахуванням особливостей його індивідуального стилю. Також застосовано метод системного аналізу, – для вивчення рис стилю та основ композиторського письма В. Антонюка. **Матеріалом для аналізу** стали збірки поезій Валентини Антонюк, нотний рукопис вокального циклу «Теплі Пісні...» Валерія Антонюка та запис звучання твору в подвійному авторському виконанні¹.

Аналіз досліджень і публікацій за темою. Валерій Антонюк представляє сучасне покоління українських композиторів із самобутнім креативним мисленням, максимально розвиненим природним обдаруванням, вишуканим естетичним смаком, широким мистецьким кругозором та філософською глибиною. Його музика – впізнана та є невичерпним джерелом нових композиторських рішень, тож, безумовно, варта уваги мистецтвознавців.

Творчості В. Антонюка присвячене дисертаційне дослідження виконавських рефлексій його вокально-симфонічної музики (Гриценко, 2019; 2020), а також – спроба аналізу вокального циклу «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк», здійснена через призму з'ясування жанрово-інтонаційних та поетичних символів його драматургії (Федоровська, 2022). З'ясуванню специфіки синтезу музики й слова у вокальному циклі Валерія Антонюка «Десять солоспівів на вірші японських поетів XVI–XVII ст. у перекладі Миколи Лукаша» для сопрано з фортепіано присвячене колективне дослідження (Antonyuk, Artiukhova, Kalashnyk, Matiushenko-Matviichuk, Shesterenko, 2023). Та вокальна циклічна музика цього автора ще не була вивчена під кутом зору поетики стилю. Важливим для нас став принципово новий підхід до з'ясування сучасних тенденцій композиторської поетики на прикладі камерно-вокальної творчості Ю. Гомельської (Носуля, 2018) та визначення ролі музичної поетики композиторської спадщини І. Стравінського в контексті європейської поетичної рефлексії (Ареф'єва, 2018). Вагомим науковим внеском є визначення української циклічної камерно-вокальної музики як єдиної художньо-творчої системи композиторського і виконавського мислення (Ніколаєва, 2002; Горелік, 2006; Баланко, 2009; Хуторська, 2009; Савчук, 2013; Загородній, 2015; Кушнірук, 2020; Григор'єва, 2021).

Виклад основного матеріалу. Композиторська творчість Валерія Юрійовича Антонюка (1979 р.н.) охоплює понад 600 опусів. Він переконливо заявив про себе у найбільш концептуальних та багатопланових жанрових і стильових виявах нової української академічної музики. Мультижанрова природа творчості Валерія Антонюка базується на глибоких традиціях європейського музичного мистецтва та належить до стилю «неокласицизм». «Особливістю композиторського почерку та художнього мислення В. Антонюка є прагнення зберегти конструктивну врівноваженість та відчуття балансу у романтичній формі» (Гриценко, 2019, с. 276). Автор десяти симфоній, низки вокально-симфонічних і хорових кантат на біблійні тексти, а також на вірші Т. Шевченка, В. Стуса, П. Верлена та Ф.-Г. Лорки (в українських перекладах М. Лукаша), В. Антонюк яскраво заявив про себе і в жанрах камерної

¹. Прослухати запис у виконанні авторів твору можна тут: <https://www.reverbnation.com/.../30285965-valeriy-antonyuk-wa>

інструментальної та вокальної музики. Крім вокального циклу «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» (2004–2008), йому належать «Десять солоспівів на вірші японських поетів XVI–XVII ст. у перекладі Миколи Лукаша» (2000), 5 пісень для сопрано у супроводі фортепіано «Паралелі» на вірші І. Анненського (1997–2014) та «П'ять Спалахів для сопрано й струнного оркестру». Крім вокального циклу «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк», Валерій Антонюк написав на її слова романс «Павутиняно у лісі» (2021), прем'єра якого разом із солоспівами «Аве, Марія», «Вокаліз», а також іншими вокальними циклами прозвучала на авторському концерті композитора в Колонному залі імені Миколи Лисенка Національної філармонії України у виконанні заслужених артистів України Дмитра Агеєва, Валентини Матюшенко, Валерії Туліс та лауреатки міжнародних конкурсів, солістки ансамблю «Благовість» Олени Кумановської 21 лютого 2022 року.

Робота над циклом «Теплі Пісні...» розпочалася восени 2004 р. Вірші вибирав із поетичних збірок «Батьківські Луки», «Чистий четвер», «Колискова для тебе» (Антонюк, 1996; 1998). Перші чотири номери циклу прозвучали 23 листопада 2004 р. на ювілейному вечорі Валентини Антонюк у Київському Будинку актора, а повністю цикл був представлений у 2008 р. в Колонному залі імені М. В. Лисенка Національної філармонії України в подвійному авторському виконанні. Зосередимося на аналізі його номерів у пошуку поетики стилю.

Пісня № 1 «Дві Сльози» – це поетична інтродукція циклу, що вводить слухача у коло похмуро-елегійних образів та настроїв. Широкі акордові співзвуччя у фортепіанному вступі передають атмосферу самотності та душевних мук. Саме тут народжується головне інтонаційне зерно циклу, яке композитор тонко вплітає в акордову вертикаль (*e-d-e-f*), а згодом проводить його у контрапункті вокальної партії та партії акомпанементу у ритмічному збільшенні. У поетичному тексті відчувається вистраждане прохання, і перед слухачем постають символи сліз: «...сльози недолі й сльози розчулення з краси...». Художній контраст поетичних образів трансформується за допомогою музичних засобів і втілюється у стані емоційної статичності, оціпіння. «Приреченість»,

виражену в тексті композитор не спростовує, а ще більше підсилює лаконічним музичним арсеналом: аскетичні акордові ходи у вступі, вузький мелодичний діапазон, речитативний тип мелодики втілюють образ «застиглого часу» і «застиглого почуття». Лише ладові фарби та динамічна активність (від *p*, *pp* до *mf*) дають зрозуміти, що це тільки початок шляху образно-емоційних трансформацій. Наступна строфа поетичного тексту підсилює внутрішній протест, демонструючи інший образний стан, гостро конфліктний та драматичний. І, якщо на початку музика ніби стримувала порив людських емоцій – втрата існувала деінде повз межами усвідомлення, то тепер ці емоції нагадують бурхливий потік: речитативність мелодії перетворюється у відточену декламацію з гострими окличними інтонаціями, фактура трансформується у дрібну акордову фігурацію. Це – «стадія заперечення», що у тексті виражена протиставленням образів, а у музиці динамічним наскрізним розвитком з поступовим накопиченням драматургічного потенціалу і раптовим емоційним спадом. Із повторенням початкової строфи («*Стули до купи дві сльози*») та фортепіанної постлюдії, образ не набуває завершеності. Навпаки, драматургічна спрямованість першої пісні циклу свідчить про задум композитора якомога глибше розкрити стадії прийняття втрати героєм, спонукаючи його пережити різнопланові емоційні стани. До поетичного смислообразу сльози (внутрішньо конфліктного та розділеного) композитор додає статичну акордову пульсацію, як символ плину часу та невідворотності втрати. Тричастинна структура поетичного тексту цього номера вкладається в тотожну музичну форму, що її створює композитор. Автори музики нечасто йдуть «слід у слід» за віршованим текстом, репрезентуючи власне прочитання й розуміння кожного поетичного слова. В даному випадку – це елегія (грец. *ἐλεγεία* – журлива пісня, скарга), – один із жанрів лірики медитативного, меланхолійного або емоційного, зазвичай, сумного змісту, найчастіше написана від першої особи (Гром'як, Ковалів, Теремко, с. 225–226). Лірична героїня Валентини Антонюк смакує гіркоту сліз, збільшує їх кількість, що стимулюють рефлексію в бік посилення печалі. Прихований самоаналіз героїні призводить її в стан зневіри, оскільки в результаті роздумів вона приходять до

висновку, що колишнє щастя зникло в результаті впливу злої недолі (іній, сніг – то є природа, роса не якась, а Божа; тож, так судилося, нічого змінити не можна.) Реалізовані в музиці, ці вірші посилюють первісну побутову емоцію вербального ряду й підносять її до рівня епічності: сльози стають плачем, голосінням; цьому сприяють октавні злети голосу, секвенції, що спонукають до звучання його неозорий динамічний діапазон. Акордовий вступ, виписаний двостопною хореїчною фігурою, звучить як поховальна хода; такою ж ритмо-гармонічною формулою ця мініатюра й завершується, направляючи слухачку рецепцію на створення образу чогось незворотньо втраченого.

Пісня № 2 «Довготелесий Лелека» контрастує з попереднім солоспівом. Музыка вступу також має октавну інтонацію, яка завдяки своєму знаходженню на кінці синтагми сприяє художньо-образному відтворенню візуалізації широкого розмаху його крил. Мелодія вокальної партії виписана досить невимушено, повторювана друга фраза, низхідний рух додають їй рис, споріднених з класичним романсом. Тридольний поетичний ритм накладається на дводольну метричну сітку фортепіанного супроводу: слова сповіщають, що лелека злетів, але музыка ясно змальовує його широкі кроки, які закарбувалися у пам'яті ліричної героїні, яка все ще повертається думкою до тієї миті, коли він ще був поряд й можна – можливо? – було його спинити. Це – досить напружений, із неприхованим готичним присмаком вірш – повторюваний рефрен про дуже високі гори, поетичні тропи про піднебесся, звідкіля немає вороття, – там чагує безвість (нема звістки – а чи є той, хто цю звістку надішле?). Вокаліз же – зовсім висвітлений: погойдування, яке надане ще у вступі, впливає на формування образу усієї вокальної мініатюри. Засобами музичної виразності створюється зовсім протилежний характер, і цей номер сприймається як колискова. Звучанням коловоротної мелодичної формули, її повторюваністю, відточується певна монотонність, яка заспокоює, умиротворює. До того ж, і спів без слів, лише на «а», який у вірші є одночасно лементом і його луною – у другій строфі, тут виписано, як приспів. Завдяки цьому, вірші втрачають напруженість; особистий трагізм ліричної героїні набуває рис узагальнення; з'являється епічна,

оповідна, дещо сугестивна інтонація. Вирій, із холодної всепоглинаючої безодні, перетворюється на прихисток для спочинку: адже, коли мама співає колискової синові – страшно бути просто не може. Діалог вокалістки й піаніста музичними засобами змальовує два світи, два різні сприйняття, дві вікові доби. Сонце зійде, й висушить найменшу сльозинку, – лелека неодмінно повернеться.

Ця пісня починається коротким драматичним фортепіанним двотактом. Триольна фігурація тільки намічує контури майбутнього жанрового смислообразу, семантика якого проявиться дещо пізніше. Втім, поетичні рядки сповнені відчаю та болу втрати: *«довготелесий лелека у вирій від мене полинув...»*. Мінорний лад (*cis-toll*), низхідна запитальна інтонація у поєднанні з фігураційною фактурою акомпанементу створюють ефект випереджаючого відображення. «Вирій» трактується композитором не як сфера піднесеного, а навпаки – це тривога і страх, невідомість. І кожен наступний поетичний рядок ніби ще більше накопичує цю емоційну напруженість. Композитор тонко вловив специфічність поетичного образу. І тому в кінці строфи він вводить вокаліз (7–8-й такти) як продовження невикazanого у вербальному тексті. Наступна музична строфа – це кульмінація пісні, що створюється переважно музичними засобами: розширюється мелодичний діапазон та регістровий діапазон акомпанементу. І знову в кінці звучить вокаліз, що акцентує увагу на секундових лементозних інтонаціях, які переходять майже у крик. І ось звучить ключова фраза поетичного тексту – *«знає лелека: вирій – там, де спочинуть крила...»*. Ця лаконічна думка відображає глибокий екзистенційний зміст, втілений в образі юного Ікара, що летить далеко у височинь і прагне до Сонця, і в тому прагненні знаходить свою загибель.

Пісня № 3 «Сонце». Її похмурий та пригнічений загальний настрій вводить случала у стан ще більшої безпорадності. Поетична антиномія образу Сонця, як *«голого й холодного»*, знову відсилає у трансцендентну сферу філософських роздумів. Первинна ідея втрати передається через образ дитини, що загубила маму. У музичній тканині цього номеру також виділяється декілька важливих символів. Перший із них – акордові ходи кластерної структури, що акумулюють образ часового плину та створю-

ють музичну арку з першою піснею. Використання кластерних побудов є однією з яскравих рис композиторського почерку В. Антонюка. Проте, як справедливо зазначає О. Гриценко, «...в опусах митця вони набувають особливого символізму» (Гриценко, 2019, с. 275–277). Насиченість акордів секундовою інтервалікою (зокрема, це – септакорди із секстою) підкреслює тужливу, благальну інтонацію. Споріднені музичні елементи поєднують третю пісню із попереднім номером. Жанровий смислообраз, що тільки формувався в фортепіанній партії другої пісні, тут знаходить свій вихід у імітації звучання дзвонів (4–7-й такти), семантика якого ще більше посилює філософський підтекст поетичного образу. Цей солоспів за настроєм та засобами музичного письма є продовженням попереднього. Те ж саме погойдування, колискові інтонації, які несподівано перетворилися на хорал. Тож споглядальність тут – уже з домішкою молитовної відстороненості, але наданої, вже в романсовому форматі: низхідний розспів мелодії після плато на одному високому звуці; тяжіння нестійких тонів у стійкі – в інтонації вокальної партії; розв’язання дисонансів; *arpeggiato* в фактурі фортепіанного супроводу, насичені акорди, повільний темп: це – своєрідна колискова для дорослого. Фінальне звучання пустотних інтервалів – це створення звуковими засобами ефекту відблисків сонця на воді. Завершується номер фортепіанною постлюдією, акцент у якій зроблено на колористичних співставленнях септакордів та нонакорду і «завмиранні» на тональному органному пункті.

Пісня № 4 «Чорнобильський Епод» вражає трагічністю поетичних образів². Музика цього номеру спочатку навіює певну алюзію до звучання пісень рок-музикантів: схожа тематика, фортепіано звучить як ритм-гітара (дає про себе знати юнацька пристрасть композитора, який певний час присвятив роботі в цьому форматі). Але це враження, що виникає на перших тактах солоспіву, досить швидко змінюється. Фактура фортепіанного супроводу – наче биття пульсу в скроні, така пульсуюча педаль виконує функ-

цію нагнітання тривоги, невтішності, незворотності того, що сталося. Однак, неширокі за діапазоном, вокальні фрази, що поволі спускаються після певної інтонаційної ретардації на одній ноті, повторення початкового речення, дещо знижують трагедійний пафос віршу, зменшують закладену в ньому пасіонарність. Художня ідея композитора набуває іншого вигляду, коли до вогнів рампи виходить виконавиця – остання інстанція у ланцюжку. Саме звучання сопрано надає цьому солоспіву глибини й трагізму: темброве забарвлення, глісандові переходи між наближеними звуками, стримане вібрато – усе це насичує музичне полотно скорботним, тужливим звучанням. Репризи, фінальні розспівні вокалізи у високому регістрі линуць у височінь, де й мають жити птахи. Висхідна інтонація – як знак питання, благання небесного захисту. Звучання голосу на довгих звуках філірується: тане, розчиняється і знов звучить, як відлуння колискової. Відбувається метаморфоза: у зверненні до образів навколишньої природи герой не знаходить спокою, натомість повсюди його огортає спустошення та приреченість. Вербальний текст посилює загальний похмурий та «мінорний» настрій попередніх частин. Однак, використані композитором раніше жанрові, мелодико-інтонаційні та ладо-гармонічні знахідки ще не до кінця розкрили художній потенціал його індивідуального стилю, і в цьому номері вони вступають у нову фазу музичного синтезу. В мелодії Еподу проступають зерна інтонацій із попередніх пісень циклу: особливо виділяється спільний з другим номером мелодичний контур у квінтовому діапазоні з характерним низхідним рухом. Втім, у вокальній партії також з’являється широта й наспівність, не характерні для дрібної рецитації. Лагідність вокальної інтонації підкреслюють гармонічні звороти зі співставленням мажоро-мінору ($t_{53} - III_6 - VI_9$), на фоні яких у партії сопрано звучить трансформований початковий інтонаційний мотив циклу. Сислове поле вірша композитор підсилює вокалізмом (жанрово-інтонаційна арка до № 2), в якому туга поєднуються з благанням і надією.

Пісня № 5 «Спливу Останньою Сльозою» – лаконічна та передусе драматичній кульмінації циклу. Її функція полягає у своєрідному відстороненні ліричної героїні. Знов у поетичних рядках (мініатюру написано в стилі *хайку*)

² Епод (грец. *epodos*, від *epi* – безпосереднє слідування за чимось, додавання до чогось та *ode* – пісня) – приспів, власне, другий вірш ямбічного двовірша, складений із триметра та диметра; згодом – ліричний твір в античній версифікації, складений із двовіршів однієї метричної системи, в якому довгі віршові рядки чергувалися з короткими (Гром’як, Ковалів, Теремко, с. 246).

з'являється образ сльози, й композитор його підкреслює, поєднуючи інтонаційною аркою з початком мелодії першого номеру циклу. Однак, тут цей образ – не контрастно-роздвоєний, а трактується скоріше як своєрідна ремінісценція, спогад, про те, чого вже не існує. Акордова пульсація та кластерні сполучення партії акомпанементу набувають іншого значення: це – невидимі світові сльози, що мимохіть спливають від усвідомлення невідворотності втрати. Мініатюра «Спливу Останньою Сльозою» – ще один зразок того, як засобами музики було висвітлено досить гіркі слова вірша. Внутрішня енергія почуття, яка можливо мала б перетворитися на виразну вокальну лементацію, після двох речитативних побудов розчинилася у кришталевих звуках фортепіанного супроводу, – світлих і чистих, як ранішня роса. Це – вузловий драматургічний момент камерно-вокального циклу, перша кульмінаційна пуанта: традиційна для композитора «тиха», кульмінація.

Пісня № 6 «Притопчу Каблуком» – перша кульмінація циклу.

Болісні емоції та переживання автор поетичних рядків намагається передати через алегоричний *танець смерті*. Втім, смерть трактується не в трагедійному ключі, а скоріше як символ визволення та звільнення від болю втрати. За словами О. Гриценко, «В. Антонюку притаманне гротескове переосмислення як фізичних, так і духовних подій у житті людей, що оточують майстра: майже в усіх його творах є гостросюжетні танцювальні частини» (Гриценко, 2020, с. 82). Пісня «Притопчу каблуком» підпадає під цю характеристику: вона ілюструє гіркоту від втрати, є болісною сатирою на межі сарказму. Танцювальна жанровість з характерною ритмо-формулою споріднює цю пісню із солоспівом «Ой казав мені муж» із циклу «Десять обробок українських пісень із Полтавщини» В. Кирейка. Однак, В. Антонюк не використовує автентичні фольклорні цитати, а втілює власну оригінальну мелодичну концепцію. «Притопчу каблуком» – ще й певна стилізація, алюзія до звучання романсу В. Кирейка «Од села до села» на сл. Т. Шевченка. Мініатюра танцювального характеру, контрастна слізному попередньому номеру, має демонстративно різкий тон викладення у низькому регістрі голосу. Сухий речитатив,

безвібратне звучання голосу змальовує побутовий сюжет. Доповнює образ зумисно хвацький акомпанемент. Музичними засобами створено карнавальну сценку, покликану відтінити глибоко затамовану печаль ліричної героїні з її тонкою душевною організацією. Отже, щемлива історія, надана у поетичному тексті, ще яскравіше розкривається в її музичній версії. Уповільнений темп, громіздкі акорди створюють драматургічний акцент: якщо до цього моменту ще жевріла якась надія, після зробленого висновку, історія кохання назавжди відходить у минуле. Цей номер – перелом у драматургії циклу, що підкреслює існування ліричної героїні – наратора (авторської маски) та автора (авторів), відсторонений погляд яких не дає розростися нестримній сентиментальності, обмежуючи її проявами серйознішого поетичного змісту. «Притопчу Каблуком» – це так звана «*scene a faire*» (за Ф. Сарсе – «обов'язкова сцена»), необхідність якої обумовлена логікою розвитку сюжету (Сарсе, с. 244). Тож, на цьому місці наратив переходить в інше русло, й саме тому ці вірші вибрано для наступної **Пісні № 7 «Змовкни, Серце»**. Солоспів на ці вірші – створення образу тиші, надії, з якої має з'явитися паросток майбутньої любові. Плекання цієї надії, огортання-оспівування її нестійкими щаблями стійкого тону, – музичне вирішення вербального завдання. Досить помірний темп, неквапливе звучання голосу формує атмосферу заспокійливої споглядальності, тоді як поетичне слово звучить замовлянням, що створює певний сугестивний ефект. Ці інтонації гіпнотизують, навіюють умиротворення, і, саме завдяки своїй монотонності, приховують, втаємничують справжній зміст висловлення: все скінчено, – забудь. Але музика, всупереч віршам, дає надію: висхідна секвенція має стверджувальний характер; емоційне піднесення зростає, і кожна наступна фраза піднімається вище та переконує в тому, що все піде на краще. Висвітлено-прозора звучить супровід фортепіано. Проста тричастинна форма цього романсу-елегії зберегла властивий для повільних мініатюр цього циклу колисковий ефект. Променем світла крізь хмари печалі стає останній мажорний акорд солоспіву, – терцовий тон у партії сопрано; відсутність же остаточної, кінцевої тонічної «крапки» ство-

рює відчуття несміливої надії. Зі словами заспокоєння героїня звертається до власного серця, і знову виникає образ весни як дух надії та омріяної радості. За стилістикою музичної мови цей номер композитор більше пов'язує з початковими піснями циклу, що виражається у ряді спільностей: елегійно-похмурий настрій початку пісні, монотонність фортепіанного супроводу, мінорні співзвуччя, повернення речитативного типу мелодики з акцентування інтонацій *lamento*, «завмирання» поетичної строфи на ферматі тощо. Втім, завершення номеру на мажорній ноті словами «...поможи ж бо знов найти себе...» та вже знакової лейтінтонації у в партії сопрано перетворює цю пісню на образно-емоційний предикт, що виводить нас на фінішну пряму останньої пари номерів. Це – вишукані перлини циклу: ще один зразок «двійників» адже ці солоспіви об'єднує одна ідея: вже майже не боляче, усе минуло: вороття нема, – «весна зупинила»; «між нами – грати»; реальне стало згадкою, «обрАзи» – «Образами», якими можна грати й посміхатися, хоча ще крізь сльози. Обидва ці номери мають спільну інтонатику (якщо розглядати це поняття ширше, – це не лише послідовність інтервальних ходів мелодії, а й сукупність засобів організації усної мови, що відображають її смислову й емоційно-вольову сторони, які проявляються в послідовних змінах висоти тону, темпо-ритму мови, сили звучання, внутрішньо-фразової динаміки, пауз, загального тембру висловлювання).

У пісні № 8 «Літа Питала» вперше панує безхмарне, світле почуття. Поетичний текст змальовує образи пір року. Музична мова цього номеру відсилає нас до романтичної естетики лірики Р. Шумана, що виражається у загальному елегійно-просвітленому настрої пісні, інтонаційній відкритості, наспівності, характерному типові акордово-фігураційного викладу акомпанементу. Ця пісня – стихія почуттів героїні, що звільнилися від болю втрати та розчарування. Раптовий поетичний зворот наприкінці пісні («весна зупинила») композитор свідомо підкреслив зміною запитальної інтонації та динаміки, сповільненням темпу, аби підготувати загальну кульмінацію твору.

Пісня № 9 «Гратиму» – остання фаза драматургії вокального циклу. Перший з них знаменує поворот до внутрішнього, суб'єктивного

світу. Тут і апофеоз, і вихор емоцій радості, полегшення, нестримності, які огортають героїню. Авторка віршів використовує омоніми та поетичні порівняння. Можемо припустити, що *grati* символізують своєрідну стіну, що розділяє героя з його минулим, з його болем і стражданнями. Загально-емоційний піднесений настрій пісні підкреслюють короткі фанфарні інтонації на початку кожної мелодичної фрази; світлий мажорний лад (*F-dur*): поліритмічність у приспіві як подолання статичності, що переважала у минулих піснях; віртуозно-імпровізаційний равелівський тип піанізму, втілений у фігураційній фактурі супроводу тощо. Особливо показовим елементом у номері виступає вокаліз, що звучить на *mormorando* в кінці кожного з куплетів. На відміну від попередніх пісень, цей вокаліз відрізняється протяжністю та діапазоном. У кінці пісні він представляє останню фазу конфлікту «минулого» і «майбутнього», що її композитор втілює у символічній боротьбі двох «образів» лейтінтонації – похмурої мінорної та просвітленої та оптимістичної мажорної. Загалом, накопичення емоційної динаміки до № 9, якісне оновлення жанрових, інтонаційних, гармонічних елементів дозволяє сприймати останню пісню циклу як омріяний катарсис, вивільнення почуттів героїв циклу та осягнення нового змісту буття. Восьма та дев'ята пісні циклу об'єднують також тотожні інтонаційні фігури у вокальній партії та акомпанементі (власне, саме ця лаконічна інтонаційна формула і є об'єднуючою для всього циклу, – одним з формоутворюючих факторів цієї колекції). Обидва номери мають дуже вишуканий акомпанемент, який підсилює сформований образ Зокрема, пісня «Гратиму...» має вступ, що імітує грайливі потоки джерельця: вода дзюрчить по камінцях і немов промовляє веселим голосом. Інтонаційно близький до нього акомпанемент пісні «Літа питала»: виразний фортепіанний супровід, що має арпеджовані акорди, консонансні співзвуччя, – насичене та яскраве звучання, відтіняюче вокальну партію. Екзистенціальне забарвлення вірша музикою переводиться у споглядальну сферу, і домінуючий настрій, внаслідок певного узагальнення, перетворюється з пасіонарного в елегійний. Щодо пісні «Гратиму...», – епатажно-психоделічний ефект її віршованого тексту, завдяки композиторському вирішенню, остаточно нейтралізу-

ється та зникає, вивільнюючи місце світлому, грайливому настрою. Завдяки цьому, фінал циклу – це розширена драматургічна кульмінація, яка завершує цю елегантну, місцями трагічну історію максимально висвітлено, з надією на продовження особистого життя ліричної героїні з новим коханням.

Повертаючись до теми поетичних символів у творчості В. Антонюка, необхідно сказати про один із найулюбленіших символів композитора – Час – О. Гриценко називає його «середньою одиницею словника автора»: «Можливо, тому саме цей образ, в тому чи іншому аспекті, присутній у більшості творів композитора; подекуди час персоніфікується, отримуючи повноцінну «роль зі словами»; іноді він є тлом, на фоні якого відбуваються різноманітні події; а в деяких випадках «він є лише нагадуванням та імпульсом задля створення ланцюжка асоціацій» (Гриценко, 2020, с. 70). Вокальний цикл «Теплі пісні...» є прикладом використання В. Антонюком досить узагальненого, фонового образу Часу. Адже, кажучи про етапи переживання болю від втрати, ми маємо на увазі певний проміжок часу – коли в людині відбуваються певні зміни від найпершого зіткнення з болем – до самого його прийняття та його «випускання». У музиці цього циклу композитор втілює образ Часу у фортепіанній партії та драматургічно пронизує ним усі номери. Тож, якщо авторка/співачка репрезентує поезію, протагоніст актуалізує їх, композитор реалізується через оцінку описуваних подій та власну позицію (згоду, підтримку) висловлює іншу, нейтральну чи опозиційну точку зору.

Наукова новизна. Встановлено, що, створивши вокальний цикл «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк», композитор Валерій Антонюк написав твір, емоційно відмінний від ліричного змісту віршів поетеси. Завдяки їх композиторському «перекладу», вербальний ряд «Теплих Пісень» сприймається по-іншому, завдяки чому збагачується та отримує нові додаткові риси, сенси, образні елементи, музична драматургія твору та жанрова поетика його стилю.

Висновки. Вокальний цикл В. Антонюка «Теплі пісні на вірші Валентини Антонюк» належить до вишуканих перлин сучасної української камерно-вокальної музики. Компози-

тор вибудовує в цьому творі складну систему внутрішніх відносин між дискурсом, який формує висловлювання з урахуванням усіх нюансів, – від змісту до форми: авторка (поетка/співачка) – оповідач (композитор/піаніст) – протагоніст (ліричний герой / героїня). Нині цей твір звучить в Україні та за її межами у виконанні заслуженої артистки України, солістки Національної філармонії України Валентини Матюшенко; солістки ансамблю «Благовість» Анастасії Хилько; солістки Хмельницького обласного академічного музично-драматичного театру імені Михайла Старицького Ірини Федоровської та інших співачок. Дослідження поетики стилю даного циклу дозволило встановити, що він побудований за цілісним музично-драматургічним принципом, відповідно до якого, кожен із окремих номерів виконує індивідуальну функцію, втілює певну стадію розвитку сюжету. Драматургія твору має відчутні риси симфонізму, що виявляються у розвитку початкового інтонаційного зерна, з найактивнішою його фазою в останньому номері, а також у створенні аркової системи організації частин циклу. Музичну канву пісень пронизують наскрізні жанрово-інтонаційні символи, що поглиблюють емоційні та смислові відтінки поетичного тексту: це – рівномірна акордова пульсація, яка втілює філософський образ часу; секундові інтонації *lamento*, характерні не тільки для мелодичних мотивів вокальної партії, але і як структурний елемент акордики; використання жанрових моделей для акцентування емоційної глибини (декламація, як опір; вокаліз – для посилення журби; танцювальна жанровість, як втілення іронії та сарказму; дзвони для створення ефекту піднесеності, хоральності тощо). Разом із вербальними символами, музичні наскрізні елементи синтезуються та поліфонізуються протягом всього циклу, що призводить до їх якісних трансформацій та утворення образно-тематичних, інтонаційних, фактурно-динамічних та стильових арок. Твір являє собою яскравий приклад художньо-концептуальної цілісності вищого порядку: це – жанрово детермінований вокальний цикл у стилі «неокласицизм», в якому всі складові музично-мовленнєвої системи підпорядковані єдиній функції: вираженню найтонших емоційних відтінків образного змісту поетичного слова.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В. Г. Батьківські луки. Поезії. Київ : Радосинь, 1996. 40 с.
2. Антонюк В. Г. Чистий четвер. Поезії. Київ : Радосинь, 1996. 48 с.
3. Антонюк В. Г. Колискова для тебе. Поезії. Київ : Радосинь, 1998. 28 с.
4. Ареф'єва Є. Ю. Музична поетика Ігоря Стравінського в контексті європейської поетичної рефлексії. *Українська культура в контексті постмодерних інновацій*. Київ – Одеса : Освіта України, 2018. С. 318–334.
5. Баланко О. М. «Underground birds» В. Польової на перехресті жанрових традицій. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Жанр як категорія музичної творчості: зб. наук. статей*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 250–257.
6. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2006. 185 с.
7. Гриценко О. Г. Валерій Антонюк. Риси стилю. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2019. Вип. 35. С. 273–280.
8. Гриценко О. Г. Культурологічні рефлексії ліричності у виконавських інтерпретаціях симфонічної музики Валерія Антонюка : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 249 с.
9. Кушнірук О. Сильові особливості вокальних циклів О. Яковчука. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 2–3 (47–48). С. 67–79.
10. Літературознавчий словник-довідник / за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 751 с.
11. Ніколаєва Л. М. «Вірш з музикою» як жанровий різновид камерно-вокального твору в теоретичному та виконавському аспектах. *Теоретичні та практичні питання культурології : Українське музикознавство на зламі століть*. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 361–380.
12. Носуля А. В. Нові тенденції сучасної композиторської поетики (на прикладі творчості Ю. Гомельської). *Музичне мистецтво і культура*, 1 (27). Одеса, 2018. С. 5–27.
13. Савчук І. Б. Романси Бориса Лятошинського 1920-х років: пошуки джерелознавчих реліквій. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 105. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 281–292.
14. Федоровська І. С. Особливості жанрово-інтонаційних та поетичних символів у драматургії вокального циклу Валерія Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк». *Музикознавча думка Дніпропетровщини: збірник наук. статей*. Дніпро : ГРАНІ, 2022. Вип. 23 (2). С. 61–74.
15. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 17 с.
16. Antonyuk V., Artiukhova L., Kalashnyk M., Matiushenko-Matviichuk V., Shesterenko I. (2023). «Ten soliloquies to poems by Japanese poets...» by Valeriy Antonyuk in the context of ethno-cultural dialog. *Amazonia Investiga*. Vol. 12, Iss. 66. P. 64–73. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2023.66.06.7>.
17. Sarcey F. (1900). Quarante ans de théâtre: feuilletons dramatiques. Paris, P. 244.

REFERENCES:

1. Antonyuk, V. G. (1996). Batkivski luky. Poezii [Parent meadows. Poetry]. Kyiv : Radosyn, 40 [in Ukrainian].
2. Antonyuk, V. G. (1996). Chystyi chetver. Poezii [Clean Thursday. Poetry]. Kyiv : Radosyn, 48 [in Ukrainian].
3. Antonyuk, V. G. (1998). Kolyskova dlia tebe. Poezii [A lullaby for you. Poetry]. Kyiv : Radosyn, 28 [in Ukrainian].
4. Aref'yeva Ye. Yu. (2018). Muzychna poetyka Ihorya Stravins'koho v konteksti yevropeys'koyi poetychnoyi refleksiyi [Musical poetics of Igor Stravinsky in the context of European poetic reflection]. *Ukrayins'ka kul'tura v konteksti postmodernykh innovatsiy*. Kyiv – Odesa : Osvita Ukrayiny, 318–334 [in Ukrainian].
5. Balanko, O. M. (2009). Balanko O. M. «Underground birds» V. Pol'ovoyi na perekhresti zhanrovykh tradytsiy [«Underground birds» by V. Poleva at the crossroads of genre traditions]. *Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho. Zhanr yak katehoriya muzychnoyi tvorchoosti: zb. nauk. statey*, 81, 250–257 [in Ukrainian].
6. Horelik L. M. (2006). Vokal'nyy tsykl u zhanrovo-vydoviyi spetsyfitsi kamernoho spivu [Vocal cycle in genre-species specifics of chamber singing]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Odesa, 185 [in Ukrainian].
7. Hrytsenko, O. G. (2019). Valery Antonyuk. Features of style [Valeriy Antonyuk. Features of style]. *Art history notes*, 35, 273–280 [in Ukrainian].
8. Hrytsenko, O. G. (2020). Cultural reflections of lyricism in performance interpretations of Valery Antoniuk's symphonic music [Cultural reflections of lyricism in performance interpretations of Valeriy Antonyuk's symphonic music]: diss. ... candidate of art studies: 17.00.03. Kyiv, 249 [in Ukrainian].

9. Kushniruk, O. (2020). Stylyovi osoblyvosti vocal'nykh tsykliv O. Yakovchuka [Style features of the vocal cycles by Alexander Jacobchuk]. *Chasopys Natsional'noyi musichnoyi akademiyi im. P. I. Tchaikovs'kogo – Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2–3 (47–48). 67–79 [in Ukrainian].
10. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* (2007). [Literary dictionary-reference] / za redaktsiieiu R. T. Hromiaka, Yu. I. Kovaliva, V. I. Teremka. Kyiv : VTs «Akademii», 751 [in Ukrainian].
11. Nikolayeva L. M. (2002). «Virsh z muzykoyu» yak zhanrovyy riznovyd kamerno-vokal'noho tvoriv v teoretychnomu ta vykonavs'komu aspektakh [«Poem with music» as a genre type of chamber-vocal work in theoretical and performance aspects]. *Teoretychni ta praktychni pytannya kul'turolohiyi : Ukrayins'ke muzykoznavstvo na zlami stolit'*. Melitopol', 9, 361–380. [in Ukrainian].
12. Nosulya, A. B. (2018). Novi tendentsiyi suchasnoyi kompozytors'koyi poetyky (na prykladi tvorchosti Yu. Homel's'koyi) [New trends in modern compositional poetics (on the example of the work of Yu. Gomelska)]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*, 1(27), 5–27 [in Ukrainian].
13. Savchuk, I. B. (2013). Romansy Borysa Lyatoshynskoho 1920-kh rokiv: poshuky dzhereleznachykh relikvii [Romances of Borys Lyatoshynsky of the 1920s: the search for historical relics.]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 105. 281–292 [in Ukrainian].
14. Fedorovska, I. S. (2022). Osoblyvosti zhanrovo-intonatsiinykh ta poetychnykh symboliv u dramaturhii vokalnoho tsykladu Valerii Antoniuka «Tepli Pisni na virshi Valentyny Antoniuk» [Peculiarities of genre-intonational and poetic symbols in the dramaturgy of Valery Antonyuk's vocal cycle «Warm Songs on the Poems of Valentina Antonyuk»]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny: zbirnyk nauk. Statei. Dnipro : HRANI*, 23 (2), 61–74 [in Ukrainian].
15. Khutors'ka A. Y. (2009). Kompozytors'ka interpretatsiya poetychnoho tekstu yak khudozhniy pereklad [Composer's interpretation of a poetic text as an artistic translation]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 17 [in Ukrainian].
16. Antonyuk V., Artiukhova L., Kalashnyk M., Matiushenko-Matviichuk V., Shesterenko I. (2023). «Ten soliloquies to poems by Japanese poets...» by Valeriy Antonyuk in the context of ethno-cultural dialog. *Amazonia Investiga*. Vol. 12, Iss. 66. P. 64–73. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2023.66.06.7>.
17. Sarcey, F. (1900). *Quarante ans de théâtre: feuilletons dramatiques* [Forty Years of Theater: Dramatic Serials]. Paris, 244 [in French].

УДК 788:378.147

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-2>

Людмила ГАВРИЛЕНКО

концертмейстер кафедри духових та ударних інструментів, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65000

ORCID: 0000-0002-1115-5281

Бібліографічний опис статті: Гавриленко, Л. (2023). Темброві архетипи та специфіка трактування флейтового тембру у камерно-інструментальній творчості сучасних українських композиторів. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 14–19, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-2>

**ТЕМБРОВІ АРХЕТИПИ ТА СПЕЦИФІКА ТРАКТУВАННЯ ФЛЕЙТОВОГО ТЕМБРУ
У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Мета дослідження полягає у виявленні полісемантичного наповнення флейтового тембру у камерно-інструментальних творах сучасних українських композиторів України. **Методологія** роботи пов'язана з методами історичного та теоретичного музикознавства: порівняльно-типологічний, жанрово-стильовий, образно-змістовний, герменевтичний. **Наукова новизна.** Вперше в вітчизняному музикознавстві виявляються особливості трактування флейтового тембру у камерно-інструментальній творчості сучасних українських композиторів у контексті теорії тембрової архетипики. **Висновки.** Тембр у музичному творі виступає не тільки у якості змістовно-образного знаку, а виходить на рівень символу-звукообразу, втілюючи багатогранні аспекти тембрально-семантичного звукового простору того або іншого інструменту. Музична категорія тембру являє собою ємкий феномен слухового відображення аудіальної інформації, який формує національний «образ звуку» минулого і сучасності. Значне місце у флейтових творах сучасних українських композиторів займає втілення романтичного відчуття флейтового тембру, з характерним для нього оркестровим різноманіттям звучання, а також імпресіоністичне, символічне та духовно-піднесене трактування тембру флейти, що, безумовно, спонукає згадати архетипове призначення флейтового тембру як явища релігійно-містериального значення. У творчості сучасних українських композиторів одеської школи присутні досить різноманітні підходи до семантичного наповнення флейтового тембру: від трактування тембру флейти у її традиційному амплуа блискучого віртуозно-холоднуватою образу до насиченого архаїчно-містериального флейтового звучання. Важливим є втілення романтичного, імпресіоністично-символічного світовідчуття, а також втілення «активно-надповсякденної» образної інтонації як прояв амбівалентного принципу образного світу флейтового тембру. Провідну роль в образно-виразній системі флейтового звучання у камерно-інструментальній творчості сучасних українських композиторів відіграє медитативно-піднесений, духовний, надпобутовий, багатомірний, цілісний та символіко-сакральний настрій, який формується у глибині століть та значною мірою характерний для національного українського трактування тембру флейти.

Ключові слова: ансамбль, духові інструменти, флейта, тембр, тембровий архетип, камерна інструментальна музика, семантика тембру, сучасна українська музика.

Liudmyla HAVRYLENKO

Concertmaster at the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments, Odessa 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). Tembroyi arkhetypy ta spetsyfika traktuvannia fleitovoho tembru u kamerno-instrumentalnii tvorchoosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv [Timbral archetypes and specifics of interpretation of flute timbre in the chamber-instrumental creativity of modern Ukrainian composers]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 14–19, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-2>

**TIMBRAL ARCHETYPES AND SPECIFICS OF INTERPRETATION
OF FLUTE TIMBRE IN THE CHAMBER-INSTRUMENTAL CREATIVITY
OF MODERN UKRAINIAN COMPOSERS**

The purpose of the research is to reveal the polysemantic content of the flute timbre in the chamber-instrumental works of modern Ukrainian composers of Ukraine. **The methodology of the work** is related to the methods of historical

and theoretical musicology: comparative-typological, genre-stylistic, figurative-content, hermeneutic. Scientific novelty. For the first time in domestic musicology, the peculiarities of the treatment of flute timbre in the chamber-instrumental works of modern Ukrainian composers in the context of the theory of timbre archetypes are revealed. Conclusions. The timbre in a musical work acts not only as a content-figurative sign, but reaches the level of a symbol-sound image, embodying the multifaceted aspects of the timbral-semantic sound space of a particular instrument. The musical category of timbre is a comprehensive phenomenon of auditory reflection of audio information, which forms the national "sound image" of the past and present. A significant place in the flute works of modern Ukrainian composers is occupied by the embodiment of the romantic feeling of the flute timbre, with its characteristic orchestral variety of sound, as well as the impressionistic, symbolic and spiritually elevated interpretation of the flute timbre, which, of course, prompts us to recall the archetypal purpose of the flute timbre as a phenomenon of religious mysterious meaning. In the work of modern Ukrainian composers of the Odessa school, there are quite a variety of approaches to the semantic content of the flute timbre: from the interpretation of the flute timbre in its traditional role of a brilliant virtuoso-cold image to a rich archaic-mysterious flute sound. It is important to embody the romantic, impressionistic-symbolic worldview, as well as the embodiment of "active-extraordinary" figurative intonation as a manifestation of the ambivalent principle of the figurative world of the flute timbre. The leading role in the figurative and expressive system of the flute sound in the chamber-instrumental works of modern Ukrainian composers is played by the meditative-sublime, spiritual, supramundane, multidimensional, integral and symbolic-sacred mood, which is formed in the depths of centuries and is largely characteristic of the national Ukrainian interpretation of the flute timbre.

Key words: ensemble, wind instruments, flute, timbre, timbre archetype, chamber instrumental music, timbre semantics, modern Ukrainian music.

Актуальність проблеми. Тембр інструменту, який складається із спектрального складу звуків, його тональних та шумових складових, має у сучасній музиці величезне значення. Темброве забарвлення музичного твору надає змогу композитору створити багатомірну звукову ілюстрацію або свого роду художню симуляцію об'єктів чи явищ. Кожен музичний інструмент створює своє полісемантичне образне коло, яке формується поступово, спираючись на архаїчні темброві звукові сигнали і набуваючи з часом яскраво означену національно-символічну знаковість тембру. Більш того, окремі музичні інструменти, завдяки своїм глибинним і стійким якостям свого тембру, можуть втілювати досить вагомий спектр макрокосму національної свідомості того або іншого народу.

Тому вважаємо важливим розглядання втілення в сучасній українській музиці концепції тембрової філософії духових інструментів у контексті парадигми «чоловіче/жіноче», що є актуальним та інноваційним для вітчизняного музикознавства. У нашій публікації спробуємо виявити архетипові основи звучання флейти та розглянути особливості сучасного семантичного наповнення вказаного тембру у камерно-інструментальних творах українських композиторів XXI століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Флейтовий тембр у сучасній українській музиці виступає у безмежній багатовимірності, втілюючи різноманітні, підчас полярні, образи – від відтворення архаїчних пластів музичного мислення до найсучасніших авангардних іннова-

ційних виконавських прийомів та принципів. Різним аспектам флейтової музики сучасних українських авторів присвячено декілька наукових досліджень вітчизняних науковців, серед яких зазначимо дисертаційні роботи В. Дзисюка «Гра на флейті як художній феномен» (Дзисюк, 2006), А. Карпяка «Мистецький тезаурус флейтиста як основа виконавської майстерності» (Карпяк, 2014), А. Кушніра «Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти» (Кушнір, 2012), Н. Кравченко «Феномен медитативності у флейтовій музиці епохи поставангарду» (Кравченко, 2022), а також дисертаційні дослідження щодо проблем виконавства на духових інструментах П. Круля (Круль, 2001) і камерно-інструментальної творчості сучасних одеських композиторів у роботі А. Кравченко (Кравченко, 2014). Цікавою для нас виявилася також робота китайського дослідника Лі Яна присвячена «флейтовій поезії» (термін Лі Ян) доби Тан (Лі Ян, 2020).

Мета дослідження – виявити особливості трактування тембру флейти у камерно-інструментальних творах сучасних українських композиторів.

Виклад основного матеріалу дослідження. В нашій публікації розглядається перш за все камерно-інструментальна творчість сучасних одеських композиторів, в якій тембр флейти відіграє значну роль і яка має цікаві для нас принципи застосування інструменту у поєднанні з іншими інструментами, насамперед з духовими та струнними. Зазначимо, що сучасна одеська школа представлена значною

і яскравою групою талановитих жінок-композиторів, які застосовують потужні творчі можливості флейтового тембру творчо, цікаво і значною мірою оригінально-індивідуально.

Значне місце у флейтових творах сучасних українських композиторів займає втілення романтичного відчуття флейтового тембру, з характерним для нього оркестровим різноманіттям звучання, а також імпресіоністичне, символічне та духовно-піднесене трактування тембру флейти, що, безумовно, спонукає згадати архетипове призначення флейтового тембру як явища релігійно-містеріального значення.

Зазначимо досить вагоме місце камерно-інструментальних творів з участю флейти у творчості Юлії Гомельської (1964–2016) – видатної одеської композиторки, учениці Олександра Красотова, випускниці Одеської консерваторії (1990 рік). Більшою мірою, це програмні твори, в яких велике значення має саме темброва сторона. Більшість композицій органічно поєднують духові інструменти (найчастіше це дерев'яні духові, рідше – мідні, з яких найчастіше вживаним є тембри валторни і фаготу) та інструменти струнної групи. Назви творів розкривають тонку жіночність, особистісно-виразну грайливу фантазійність, загадковість та таємничість програмного мислення Гомельської: «Diphonium» для флейти, гобою, кларнету, фаготу, валторни, 2 скрипок, альту, віолончелі та контрабасу (прем'єра у 1995 році, Лондон), «Крила східного вітру» для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі і фортепіано (2010), «Флейтові верс-інверсії» для флейти і електроніки (в запису) та «Phonium-Folk» для флейти, скрипки, віолончелі і фортепіано (прем'єри обох творів відбулися у 1996 році в Лондоні), «Три схоження до ідентичності» для флейти, кларнету, альту, віолончелі, тромбону, перкусії і фортепіано (прем'єра 6 жовтня 2012 року на фестивалі УНІКУМ у словенському місті Любляна), «DiaDem» для флейти і фортепіано, «Поза гравітацією» (2001), «Синопис симетрій», «Забутий ритуал». Про велике значення для композиторки глибини змісту її творів свідчать слова самої Ю. Гомельської: «я часто використовую різноманітні багатозначні символи і сенси в своїй музиці» (Кравченко, 2014, с. 273).

У вказаних творах присутні різноманітні прийоми гри на флейті: наприклад, поетично-

зображальний ефект подиху вітру у творі «Крила східного вітру» виникає завдяки відсутності у флейтиста чіткої атаки, застосуванню гармонік, вістл-тонів, елових звуків, всі які «мають "шиплячу" звучність і темброву пустотність, ... співвідносне з тим, що в семіотиці називають "знак-індекс"», який присутній у протосимволістських, символістських та неосимволістських творах поставангардного періодів і який втілює релігійну налаштованість вказаних напрямків (Кравченко, 2022, с. 166). Схожі прийоми ми бачимо також у творі «Флейтові верс-інверсії» для флейти і електроніки (в запису), де присутні сонорні ефекти

У камерно-інструментальному творі одеської композиторки Альони Томльонової (нар. 1963 року, закінчила Одеську консерваторію у 1987 році, клас Я. Фрейдліна) «Збентеження почуттів» для альтової флейти, альту та фортепіано присутня, з одного боку, романтичне трактування флейтового тембру, присутнє у емоційній силі музичного вислову, а також, з іншого боку, відчутні імпресіоністичні та символіко-екстатичні образні мотиви, взагалі характерні для музичного світу Томльонової. Тут ми чуємо типову «флейтову мелодійність», яка була започаткована К. Дебюссі і продовжена у творах «неоімпресіоністів-неосимволістів» Е. Вареза, Вангеліса, В. Губаренка). У нотатках одеського художника І. Божко, присвячених талановитому одеському музиканту, присутнє визначення провідного тону творчості Томльонової: «Напевно, у минулому житті вона сама була музикою. Її слух переплавляє в музичну тканину те, чого немає у звичайній природі. Вона не імітує зовнішнє, а відображає його дзеркало. Її музика таємнича, напружена та несподівана. Передбачити якийсь її рух, фразу майже неможливо. Очікування не виправдовується. І це так веде, захоплює в незвідане, в непізнаване, що відчуваєш себе вже неналежним. Ти вже там у цьому звуковому гіпнозі, у владі якої хось майстерно сплетених мереж, з яких так не хочеться знову на землю» (з газетної публікації 2008 року)¹.

Світлана Азарова – українська, нідерландська сучасна композиторка (народ. у 1976 р.), яка закінчила Одеську консерваторію (2000 рік, клас композиції К. Цепколенко) і Амстердам-

¹ Ігорь Божко. Музы Алены Томленовой. Всемирные Одесские новости. № 1 (69). Апрель. 2008 год. URL: https://odessitclub.org/old/publications/won/won_69/won_69_7.pdf

ську консерваторію (2006 рік, клас професора Тео Лювенді), також навчалась на майстер-курсах в Чехії у 90-х роках минулого століття. Звертає на себе увагу символічність програмних назв камерно-інструментальних творів з участю флейти С. Азарової: «...для тебе немає альтернативи» для флейти, фортепіано, скрипки та контрабасу, «Профіль часу» для флейти, кларнета, фортепіано, скрипки та віолончелі (обидва твори написані у 2002 році), «Захід – Схід» для флейти, кларнета, перкусій, фортепіано, акордеону та віолончелі (2003, «Азіопа» для флейти, кларнета, перкусій, фортепіано та віолончелі), «Un cortado para Michel" для барочної флейти (траверсо), саунтреку та електроніки (2007), «Вівторками» для флейти, дудука, кларнета, перкусій, гануна, скрипки, альту віолончелі та контрабаса на вірші Д. Хармса (2007).

На важливість духовної основи для формування своєї творчості вказала сама композиторка, зазначивши, що «3 12 до 27 років я співала у церковному хорі і добре знайома з цим репертуаром і церковно-слов'янською культурою. Однак, у творчості в мене є деякі речі духовні, які я ніколи не виставляю напоказ (наприклад, не ставлю у назвах творів). ... Коли я пишу музику, я ж не відділяю свій духовний світ від музичного. Що стосується цитат, то напряму цитати духовно-релігійної музики, архаїки – ні, не було. Є свої духовно-закамуфльовані інтонації, але ці інтонації в моєму слуханні, в моєму власному відчутті... Фольклор люблю, але не використовую у своїй музиці. Духовність – це одна із складових людини і вона, як правило, проявляється в багато чому» (цит. за Кравченко, 2014, с. 274). І далі, на питання дослідниці А. Кравченко щодо основних жанрових пріоритетів у її творчості, С. Азарова відповіла: «Камерна музика, і саме музика для камерно-інструментальних ансамблів займає основне місце» (там само), що вказує на прямий взаємозв'язок втілення у творах духовної тематики і жанрових уподобань композиторки, адже камерні жанри дозволяють більш тонке та глибинне втілення особистісних духовних вимірів.

Цікавим для нас у зазначеному вище ракурсі також творчість молодого одеської композиторки Ганни Копійки (народ. у 1983 році, закінчила Одеську національну музичну акаде-

мію у році, класи доц. Ю. Гомельської і проф. К. Цепколенко), у творі якої задіяні математичні і філософські принципи буття. Так, визначимо камерно-інструментальну п'єсу під назвою «Гармонія числа Ейлера», створену для флейти, гобоя/англійського рожка, скрипки, віолончелі та фортепіано².

Відносно концепції твору, як зазначила сама авторка, «Число Ейлера (e) – одна з фундаментальних математичних констант, яка (поряд з числом Π) є всюдисущою і відображає найзагальніші закони світобудови. Названо воно на честь великого математика XVIII століття Леонарда Ейлера, який заклав основи практично всіх розділів сучасної математики, фізики, астрономії та прикладних наук. Він глибоко вивчав медицину, хімію, ботаніку, повітроплавання, теорію музики, безліч європейських та давніх мов. Число «e» приблизно дорівнює 2,71828182845904523... (ми обмежуватимемося саме цією кількістю цифр). В основі твору лежить тема, кожен звук якої відповідає цифрі числа Ейлера: 1 – до, 2 – ре, 3 – ми, ... 0 – пауза. Однак, у вихідному варіанті теми (що уособлює собою красу і гармонійність світобудови) закладена деяка «похибка», «вада» («до-дієз» і «фа-дієз» замість «до» і «фа»), та «піфагорова кома», яка прагне зруйнувати тендітну рівновагу світу. Ця «вада» стає «хробоком», що підточує світ зсередини, і призводить до катастрофи. Світ руйнується, залишаються лише уламки всього колишнього. Але незабаром із цих уламків починає формуватися щось, що поступово набуває обрисів – і тема відроджується. Рівновага відновлюється, світобудова знову набуває краси та гармонійності. Але "вада" нікуди не зникла» (із інтерв'ю Г. Копійки з автором статті).

Значимо, що у вказаній композиції флейтовий тембр майже не диференційований у загальному ансамблевому звучанні, хоч і проглядає амбівалентність у трактовці звучання флейти. У цьому сенсі, ми можемо зазначити присутність «активно-надповсякденної» якості флейтового тембру у протизв'язку «медитативно-благодійної» (за В. Дзисюком) образної якості зазначеного тембру, характерного для значної кількості творів з участю флейти (Дзисюк, 2006, с. 6).

² Існує також інша авторська версія ансамблевого складу вказаного твору – для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано.

У творчості інших композиторів південно-української школи ми також зустрічаємо втілення східної семантики у трактуванні тембру флейти. Яскравим прикладом цього може слугувати програмний твір талановитого сучасного миколаївського композитора Олега Таганова – цикл для флейти соло «Пелюстки на снігу», створений у 2007 році та пов'язаний із втіленням образів японської поезії, живопису та графіки XII – XIII століть. У п'яти частинах вказаного циклу присутні філософсько-споглядальні, витончено-ліричні та акварельно-прозорі музичні образи, характерні для східного естетичного мислення юген з характерною для нього стрижневою ідеєю присутності прихованої краси у кожному явищі життя, які розкриваються за допомогою символів, натяків та іносказання. Більш того, як зазначав сам композитор, значний вплив на музичні образи його циклу надали дзенбуддистські ідеї духовного розвитку через тембр флейти (чернеча практика гри на стародавніх японських подовжених флейт сінобуе і сякухаті) та трансцендентного виходу за межі матеріального світу. Низка виразних засобів флейтової партії різноманітна та сучасна, з тяжінням до сонорики живого людського голосу, з мікрозмінами динаміки, численими альтераціями, флажолетами, фрулато, тремоло і глісандо, застосуванням звукової символіки та інше³.

Таким чином, у творчості сучасних українських композиторів присутні досить різноманітні підходи до семантичного наповнення флейтового тембру: від трактування тембру флейти у її традиційному класичному амплуа як втілення блискучого віртуозно-холодного образу, наближеного до ніжно-відстороненого звучання колоратурного сопрано, до насиченого флейтового звучання у відповід-

ності з її «архаїчно-містеріальною та народно-обрядовою першоприродою стародавнього тлумачення флейтового тембру подовжньої флейти через авторські «"неоварваристські"-примітивистські стильові настанови XX століття» (Дзисюк, 2006, с. 6). Важливим ракурсом подання флейтового тембру є втілення у партії флейти романтичного та імпресіоністично-символічного світовідчуття – це втілення насамперед жіночих емоцій, почуттів, переживань (твори А. Томльонової). Цікавим є досвід застосування тембру флейти у творі, присвяченому (Г. Копійка), у якому відчутний прояв амбівалентного принципу образного світу флейтового тембру, а саме – втілення «активно-надповсякденної» образної інтонації.

Але вкажемо на той незаперечний факт, що провідну роль в образно-виразній системі флейтового звучання у камерно-інструментальній творчості сучасних українських композиторів відіграє медитативно-піднесений, духовний, надпобутовий, багатомірний, цілісний та символіко-сакральний настрій, який також формується у глибині століть та значною мірою характерний для національного українського трактування тембру флейти⁴ (творчість Ю. Гомельської, С. Азарової, О. Таганова).

Теорія тембрової системи музичного тексту дозволяє вийти на деякі узагальнення щодо застосування флейтового тембру в сучасній музиці українських композиторів. Тембр у музичному творі виступає не тільки у якості змістовно-образного знаку, а виходить на рівень символу-звукообразу, втілюючи багатогранні аспекти тембрально-семантичного звукового простору того або іншого інструменту. Музична категорія тембру являє собою ємкий феномен слухового відображення аудіальної інформації, який формує національний «образ звуку» минулого і сучасності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Варакута М., Коваль С. Жанрово-композиційні особливості творів для флейти соло Лесі Дичко. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 27. Том 1. 2020. Дрогобич : Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University. С. 13–17.
2. Дзисюк В. Ю. Гра на флейті як художній феномен : автореф. дис. канд. мистецтв. Одеса, 2006. 17 с.
3. Карп'як А. Я. Мистецький тезаурус флейтиста як основа виконавської майстерності : автореф. дис. ... докт. мистецтв. Київ, 2014. 36 с.

³ Більш докладно про вказаний цикл О. Таганова див. Havrilenko L. The image of a flute in a modern south Ukrainian composer school (by the example of Oleg Taganov's work). *European Journal of Arts*. №3. Vienna : Premier Publishing, 2020. P. 43–46.

⁴ На ніжну відстороненість звучання флейти-сопілки вказував у своєму дисертаційному дослідженні одеський музикант В. Дзисюк. В якості особливо яскравого втілення вказаного модусу чуття флейтового тембру дослідник вказував на Концерт для флейти і камерного оркестру В. Губаренко [див. 2, с. 8].

4. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво Одеси в культурному просторі України кінця XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтв. Київ, 2014. 275 с.
5. Кравченко Н. Ю. Феномен медитативності у флейтовій музиці епохи поставангарду : дис. ... канд. мистецтв. (доктора філософії). Одеса, 2022. 214 с.
6. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : автореф. дис. ... д-рі мистецтв. Київ, 2001. 30 с.
7. Кушнір А. Я. Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти : дис. ... канд. мистецтв. Київ, 2012. 197 с.
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. Рудчук Ю. А. Духова музика України у XVIII – XIX століттях : автореф. дис... канд. мистецтв. Київ, 2001. 19 с.
10. Рукомойнікова О., Рябінін О. Камерна музика на шляху української народності. *Fine Art and Culture Studies*. Вип. 1. 2023. С. 99–104.

REFERENCES:

1. Varakuta, M., & Koval, S. (2020). Zhanrovo-kompozyciini osoblyvosti tvoriv dlia fleity solo Lesii Dychko [Genre-compositional features of pieces for solo flute by Lesia Dychko]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 1(27), 13–17. Drohobych : Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University [in Ukrainian].
2. Dzysiuk, V.Yu., (2006). Hra na fleiti yak khudozhnii fenomen [Playing the flute as an artistic phenomenon]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Odesa [in Ukrainian].
3. Карпык, А.Я. (2014). Mystetskyi tezaurus fleitysta yak osnova vykonavskoi maisternosti [Artistic thesaurus of the flutist as the basis of performing skills]. *Extended abstract of Doctor's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
4. Kravchenko, A.I. (2014). Kamerno-instrumentalne mystetstvo Odesy v kulturnomu prostori Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Chamber and instrumental art of Odessa in the cultural space of Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st century]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Kravchenko, N.Yu. (2022). Fenomen medytatyvnosti u fleitovii muzytsi epokhy postavanhardu [The phenomenon of meditateness in flute music of the post-avant-garde era]. *Candidate's thesis (Doctor of Philosophy)*. Odesa [in Ukrainian].
6. Krul, P.F. (2001). Henezys dukhovoho ta udarnoho instrumentalnoho vykonavstva Ukrainy [The genesis of wind and percussion instrumental performance of Ukraine]. *Extended abstract of Doctor's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
7. Kushnir, A.Ya. (2012). Kyivska fleitova shkola: teoretychnyi, istorychnyi, vykonavskiy aspekty [Kyiv flute school: theoretical, historical, performing aspects]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
8. Li, Yan. (2020). Zvukovi arkhetypy fleity v kytaiskii poezii epokhy Tan [Sound archetypes of the flute in Chinese poetry of the Tang era.]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 18 (1), 93–104. Dnipro : HRANI [in Ukrainian].
9. Rudchuk, Yu.A. (2001). Dukhova muzyka Ukrainy u XVIII – XIX stolittiakh. [Spiritual music of Ukraine in the 18th – 19th centuries]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
10. Rukomoinikova, O., Riabinin, O. (2023). Kamerna muzyka na shliakhu ukrainskoi narodnosti [Chamber music on the path of the Ukrainian nation]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 99–104 [in Ukrainian].

УДК 780.614.334:784.5.087.685.071.2(430)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-3>

Тетяна ГРЕЧАНІВСЬКА

аспірантка, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна, 40002

ORCID: 0000-0002-4211-4394

Бібліографічний опис статті: Гречанівська, Т. (2023). Сольні віолончельні твори кінця XVII – початку XVIII століття як індикатор розвитку західноєвропейського виконавського мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 20–27, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-3>

СОЛЬНІ ВІОЛОНЧЕЛЬНІ ТВОРИ КІНЦЯ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТТЯ ЯК ІНДИКАТОР РОЗВИТКУ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті – розкрити специфіку сольного віолончельного репертуару кінця XVII – початку XVIII століття, надати оцінку педагогічному, композиторському та виконавському рівню таких творів та їх ролі у загальному розвитку музичної культури Західної Європи доби бароко. **Методологія.** Для характеристики специфіки сольного віолончельного репертуару кінця XVII – початку XVIII століття у статті застосовано історико-порівняльний, інтонаційно-стильовий, структурно-системний методи. Для встановлення жанрово-стильових та функціональних особливостей віолончельних творів барокової доби використано методи компаративного та музикознавчого аналізу.

Наукова новизна. З точки зору освоєння специфіки та розвитку технології гри на віолончелі розглядаються та порівнюються дві збірки сольних віолончельних творів, написаних у період 1689–1720 років в Італії: «7 Ricercare for solo-cello» (1689) Доменіко Габріелі [Domenico Gabrielli] та «Principij da imitare a suonare il violoncello e con. 12 Toccate a solo» (1720) Франческо Супріані [Francesco Supriani]. Цей ракурс не набув широкого висвітлення у музикознавстві, не були предметом наукового вивчення і пропоновані твори. **Висновки.** У музичному навчанні епохи бароко основним критерієм виконання музики стає вимога виразної та розмовної гри. Даний матеріал у практичному аспекті знайомить нас з такими особливостями розвитку риторичних та технічних можливостей інструменту, основними виконавськими прийомами, виразними засобами, існуючими в період написання опусів. Наприклад, використання відкритих струн було однією з вимог при музичному виконанні. Зумовлено воно було тим, що на той час не використовувались (активно) верхні позиції на інструменті.

Розглянуті збірки сольних віолончельних п'єс наочно відображають, як відбувався розвиток віолончельного виконавства у межах західноєвропейського музично-виконавського мистецтва. Проведено аналіз тонального плану та жанрово-стильовий огляд музичного матеріалу, відзначено основні технічні складнощі, що постають перед виконавцем під час виконання цих п'єс, подано практичні поради віолончелістам-інструменталістам, що має допомогти точніше розшифрувати текст і виконати твори максимально наближено до барокової стилістики.

Ключові слова: віолончель – соло, західноєвропейське музичне виконавство, мистецтво, риторичний аспект, доба бароко, Італія, технічний розвиток, інструменталісти.

Tetyana GRECHANIVSKA

Postgraduate Student, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, 87 Romenska street, Sumy, Ukraine, 40002

ORCID: 0000-0002-4211-4394

To cite this article: Grechanivska, T. (2023). Solni violonchelni tvory kintsia XVII – pochatky XVIII stolittia yak indykator rozvytku zakhidnoieuropeiskoho vykonavskoho mystetstva [Solo cello works of the late 17th – early 18th century as an indicator of the development of Western European performing arts]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 20–27, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-3>

SOLO CELLO WORKS OF THE LATE 17TH – EARLY 18TH CENTURY AS AN INDICATOR OF THE DEVELOPMENT OF WESTERN EUROPEAN PERFORMING ARTS

The purpose of the article is to reveal the specifics of the solo cello repertoire of the end of the 17th and beginning of the 18th centuries, to assess the pedagogical, compositional, and performance level of such works and their role in

*the overall development of the musical culture of Western Europe during the Baroque era. **Methodology.** Historical-comparative, intonation-stylistic, structural-systemic methods are used in the article to characterize the specifics of the solo cello repertoire of the late 17th and early 18th centuries. Methods of comparative and musicological analysis were used to establish the genre-stylistic and functional features of cello works of the Baroque era. **Scientific novelty.** The article examines and compares two collections of solo cello works written in the period 1689–1720 in Italy: «7 Ricercare for solo-cello» (1689) by Domenico Gabrielli and «Principij da imparare a suonare il violoncello e con. 12 Toccate a solo» (1720) Francesco Supriani [Francesco Supriani]. **Conclusions.** The musical education of the Baroque era, the main requirement for performing music is the requirement of expressive and conversational playing. This material in a practical aspect introduces us to such features of the development of the instrument's rhetorical and technical capabilities, basic performance techniques, and expressive means that existed during the period of writing the opus. For example, the use of open strings was one of the requirements in musical performance. It was because at that time the upper positions on the instrument were not (actively) used.*

The solo cello pieces considered in the collections reflect how cello performance development took place within the general development of Western European music and performance art. An analysis of the tonal plan and conditional genre-style review of the musical material was carried out, the main technical difficulties faced by the performer during the performance of pieces were indicated, and practical advice was given to cellists – instrumentalists, which will help to decipher the text more accurately and perform works as close as possible to baroque stylistics.

Key words: cello solo, Western European musical performance, art, rhetorical aspect, Baroque era, Italy, technical development, instrumentalists.

Актуальність теми дослідження. Розвиток віолончельного виконавського мистецтва в західноєвропейській музичній культурі – процес, що своїми витокami сягає XVII століття. Саме в цей час відбувається активний розвиток музичних інструментів сімейства скрипових. Паралельно з цим вже були сформовані музичні принципи та правила виконавства, на яких ґрунтувались теоретико-практичні та методичні основи навчання гри на зазначених інструментах.

Історія віолончелі, поява перших виконавців-віолончелістів, розширення функціональної ролі інструменту, у зв'язку з появою перших сольних творів, їхній аналіз – всі ці складові стають науково-теоретичною та методологічною базами, які допомагають та доповнюють практичний аспект питань виконавського мистецтва. Щодо вивчення проблеми в Україні, то тут вона знаходиться в стадії активного розвитку. Вітчизняне музикознавство досліджує та відтворює деякі стильові та виконавські аспекти барокового мистецтва, але стосовно первісного віолончельного репертуару та у зв'язку з цим зміни функціонального призначення інструменту, – ця проблема не дістала будь-якого ґрунтовного наукового дослідження.

Знайомство та вивчення старовинних нотних рукописів, трактатів, видань також є необхідним для вирішення практичних завдань освоєння та виконання барокового репертуару. Звернення до першого сольного репертуару кінця XVII – початку XVIII століття уможливує осмислення особливостей розвитку вітчиз-

няного віолончельного виконавства та має сприяти привертанню уваги мистецької спільноти до проблеми історично-інформованого виконавства, що у останній час стрімко набуває популярності.

Аналіз досліджень і публікацій. У європейському музичному просторі в останні півстоліття все частіше практикується вдосконалення виконавської майстерності за допомогою вивчення перших старовинних нотних опусів, у тому числі для віолончелі соло. Особливо активним цей процес став у перше десятиліття XXI століття, коли з'явилося багато відео та аудіо записів виконання перших (ранніх) творів Доменіко Габріелі та Франческо Супріані. Відомими виконавцями цих творів є: Джильєрмо Туріна (Guillermo Turina), Юліус Бергер (Julius Berger), Клаудіо Мастранджелло (Claudio Mastrangelo), Яна Сайман (Jana Semaan).

Загалом історії виникнення та конструкції барокових інструментів присвячені праці митців XX століття – Арнокура Н. (Harnoncourt N.), Долмеча А. (Dolmetsch A.), Ванскеувік М. (Vanscheeuwijck M.). В Україні наприкінці XX – на початку XXI століття питанням історично-інформованого виконавства приділяли увагу відомі вітчизняні клавесиністки: Шадріна – Личак О., Фоменко Н., флейтист Єрмак І. Різні аспекти барокового, у тому числі віолончельного виконавства розглядали у своїх працях сучасні музикознавці Коденко І., Куркович І. (Curkovsc I.), Косьцюкевич Я. (Kosciukiewicz J.) та ін. До опису та аналізу раннього сольного віолончельного репертуару у своїх досліджен-

нях звертались європейські та американські музикознавці ХХ століття. Однак в українському науковому просторі сольному віолончельному репертуару кінця XVII – початку XVIII століття, його аналізу та дослідженню не було приділено належної уваги науковців.

Мета статті – розкрити специфіку сольного віолончельного репертуару кінця XVII – початку XVIII століття, надати оцінку педагогічному, композиторському та виконавському рівню таких творів та їх ролі у загальному розвитку музичної культури Західної Європи доби бароко.

Виклад основного матеріалу. Кінець XVII – початок XVIII століття – це період, коли в західноєвропейському музичному мистецтві віолончель стає інструментом, що виконує не тільки акомпануючу роль, а є повноцінним сольним гравцем. На відміну від скрипки, яка в кінці XVII століття вже досягла свого досконалого рівня, віолончель тільки починала здобувати собі репутацію сольного інструменту. Це стає можливим завдяки вдосконаленню самого інструменту і його технічного розвитку. Як правило, першими віолончелістами, які з'явилися у музичному виконавському просторі, були виконавці-гамбісти, які наважились змінити віола да гамбу на новий інструмент з більш потужним звучанням та новими тембральними й технічними можливостями. Ці виконавці стають композиторами, які пишуть перші сольні твори для віолончелі.

Італія XVII століття – це країна, що сконцентрувала в собі появу та розвиток двох потужних музичних напрямків. Перший з них – це опера і вокальне мистецтво. Другий – інструментальна музика та поява в ній нових форм та жанрів (Енциклопедія Британіка). Також треба вказати на розвиток струнних інструментів, а саме віолончелі, яка в даний період ще була не настільки досконалою в технічному плані, на відміну від скрипки, і тільки починала здобувати свій сольний виконавський шлях. Тривалий час віолончель сприймалась композиторами та виконавцями як акомпануючий інструмент в групі бас континуо. Її функція в оркестрі чи ансамблі обмежувалась підтримкою гармонічної лінії твору. Сольні та віртуозні партії, як правило, виконувала віола да гамба.

Наприкінці XVII – на початку XVIII століття

ситуація змінюється. Віолончель стає повноцінним сольним інструментом. Цьому явищу сприяє час, якій потребує звукових змін і вимагає від інструментів більш потужного та більш яскравого звучання. Віола да гамба, з її камерно-м'яким, матовим звуком, відходить на другий план. Виконавці-віолончелісти своєю грою на віолончелі демонструють нові технічні та звукові можливості інструменту.

Серед перших таких виконавців були два італійці – Доменіко Габріелі (1651–1690) та Франческо Паоло Томасо Супріані (1678–1753). Як відомо, Д. Габріелі народився в Болоньї у 1651 році, був віолончелістом-віртуозом і композитором. Його творче життя розподілилось між Болоньєю, Венецією та Моденою. Так, композицію Доменіко вивчав у Венеції у Джованні Легренці (1626–1690), італійського композитора та органіста, грі на віолончелі навчався у Франческіні в Болоньї, а при дворі у Модені відбувались постановки його опер і сольні виступи.

Д. Габріелі чудово володів віолончеллю та увів багато технічних нововведень у техніку гри на цьому інструменті. Серед них: незвичайна орнаментика, модуляції, використання широких інтервалів та імпровізаційний характер творів. Відзначимо, що болонська музична атмосфера доби бароко сприяла появі таких інновацій у віолончельному виконавстві, і Габріелі був першим, хто написав сольні твори для інструменту та виконав їх, звільнивши тим самим віолончель від єдиної ролі акомпанування. У цей статті розглядається збірка «Сім ричеркарів для віолончелі соло» (1688) Доменіко Габріелі. Також існують ще дві сонати для віолончелі з басо континуо (1687) та невелика п'єса «Канон» для двох віолончелей, написаних цим автором.

Ричеркар (від італ. *Ricercar* – «шукати») – інструментальний музичний твір, в якому одна або кілька тем розвивається шляхом мелодичної імітації. Він являє собою більш розвинений вид імітаційно-поліфонічної форми, ніж інвенція і складається з декількох розділів, в яких музичні теми імітаційно розвиваються (Encyclopedia Britannica).

Найперші ричеркари з'явилися в рукописах кінця XV століття та в публікаціях 1507 року. Композитор вибирає саме таку музичну форму для своїх сольних творів, завдяки характерним

елементам, що надавали можливість розширити віолончельні технічно-віртуозні можливості. Перед тим як приступити до практично-теоретичного аналізу збірки, зауважимо на тому, що в період Ренесансу та бароко існувало багато різновидів старовинних танців, кожний з яких мав свій характер, метр та темп. Ми в своєму аналізі будемо використовувати аналогію з деяким, хоча, композитор прямо і не вказує на цю схожість в своїх сольних творах.

З аналізу тонального плану п'єси, їх будови та характеру стає зрозуміло, як композитор-виконавець вибудовує поступовий шлях у відпрацюванні різних видів техніки і, саме в тональності, яка найбільш комфортна для обраного виду. Так, Ричеркар 1 написаний у *соль-мінорі*, що є найбільш зручною тональністю для віолончелі (рис. 1). В ній використовується перша позиція, що не викликає труднощів та природній реєстр звучання і тембр віолончелі. За розміром цей ричеркар є самим меншим, але виконується, як повноцінний художній твір, написаний в повільному темпі. У музиці оповідально-розмовного характеру чітко простежується гармонічна лінія та каданси, що вказують на кінці розділів та початок нових. Ричеркар є чудовим прикладом та вправою на «барокове мислення» – розшифровку нотного тексту згідно риторичних правил будування музичного твору (рис. 1).

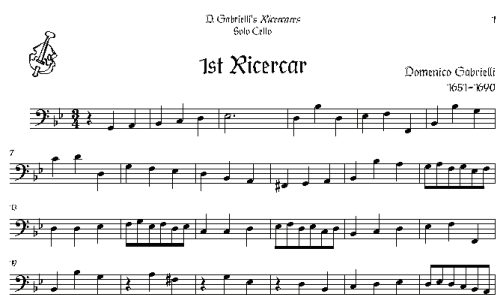


Рис. 1. Ричеркар 1

Ричеркар 2, *ля мінор*, самий великий за об'ємом музичного матеріалу. Це своєрідний етюд, з кількома розділами на різні види техніки та тематично-художні характери. Написаний в чергуванні чотиридольного та тридольного метрів, що є чітким показником початку та завершення розділів. Ричеркар надзвичайно підходить для відпрацювання технічних еле-

ментів віртуозного напрямку: поєднання струн при швидкому русі, тренування пальців лівої руки в гамоподібних пасажах, «стрибки» на великі інтервали тощо.

Ричеркар 3, *Ре мажор*, відрізняє поява складніших ритмічних фігур та пасажів шістнадцятими нотами, що вважається одним з віртуозних елементів у грі на віолончелі. Основні тематичні елементи подано в перших чотирьох тактах. Протягом п'єси відчутний їх варіаційний розвиток з модуляціями, секвенційним рухом і поступовим переходом до дрібних тривалостей у кінці.

Ричеркар 4, *Мі бемоль мажор*, дає можливість «освоєння» складнішої тональності для віолончелі, де ліва рука має відчути гру «на розтяжці», а права – навчитись з'єднувати струни при виконанні широких інтервалів. Темп повільний, плавний рух мелодії нагадує прелюдію. Метр п'єси шестидольний, що також вказує на спокійний та розмірний характер музики. Ричеркар 5, *До мажор*, написаний у тональності, яка дає можливість відпрацювати гру октавами на інструменті, а також модуляції та хроматизми в лівій руці (рис. 2). Має умовно два розділи: перший за характером музики схожий на гавот, а другий – це гамоподібний рух шістнадцятими з модуляціями та поверненням наприкінці в основну тональність.



Рис. 2. Ричеркар 5

Ричеркари 6 та 7 поєднали в собі всі відомі на той час технічні та віртуозні елементи, які можна було використати у сольній грі на віолончелі. Тональності, які обирає автор – *Соль мажор* та *ре мінор* – є саме тими тональностями, в яких зручно та комфортно виконуються всі заявлені в даних композиціях елементи. Ричеркар 6 поділений на два розділи з різними метрами. Перший – чотиридольний, яскравий

та стрімкий за характером, в швидкому русі шістнадцятими нотами. Другий – тридольний, включає в себе подвійні ноти, акорди, по характеру – це мінорний розділ в повільному русі. В кінці чергуються елементи з обох частин, і завершується п'єса в основній тональності.

Ричеркар 7 – самий складний за формою. Він має вступ, тему з двох мотивів та заключний розділ. Протягом музичного розвитку тематичний матеріал проходить імітаційно-варіаційний шлях з ускладненням ритмічними фігурами, штриховим комбінуванням, використанням подвійних нот та акордів. Заключний розділ змінює метр на тридольний і стає спокійнішим за характером.

Особливу увагу необхідно звернути на те, що нотний текст – це не просто знаки, які виконавець бачить і ритмічно відтворює. Це ще і музика, зі своїм логічно побудованим музично-тематичним рухом, в основі якого лежить гармонія. І будується твір саме на цій лінії гармонії. Тому при ознайомленні з нотним текстом ричеркарів рекомендується в першу чергу зробити гармонічний аналіз, щоб зрозуміти, як побудована мелодична лінія та розподіляється загальний тематичний матеріал, що тут є головним, а що супроводжувальним. Маємо пам'ятати про ієрархію долей у тактах (періодах, фразах) і, безумовно, про каданси (геміола), які завжди «збирають» кінець музичної фрази і вказують на початок наступної. Своєю чергою, при детальному аналізі виявляється багатоголосся, що є іманентною ознакою барокової музики. Після проведення такого докладного аналізу виконання твору стане більш коректним.

Сім ричеркарів Габріелі чудово демонструють нам всі початкові елементи та основні правила побудови творів барокового доби, і поряд з тим, змушують під час роботи над опусом «налаштувати» своє мислення за музичними правилами та канонами барокового періоду.

Другий музично-теоретичний трактат, на якій звертається увага в даній статті – це збірка Франческо Паоло Томасо Супріані «Принципи навчання гри на віолончелі. 12 токат соло» (1720) зі вступним поясненням. Свого роду це перша «школа», спеціально написана для віолончелі (рис. 3).



Рис. 3. Титульний аркуш рукопису Ф. Супріані «Принципи навчання гри на віолончелі. 12 токат соло»

Для порівняння: відомий трактат «Елементарна теорія та основи гри на скрипці та віолончелі» Жана Зевальта Тримера був опублікований лише у 1739 році, а «Метода навчання гри на віолончелі» Мішеля Корретта – у 1741 році.

З біографії Франческо Супріані відомо, що народився він у Конверсано (Італія) у 1678 році. Композитор, віолончеліст, педагог. З 1693 року навчався в одній з чотирьох неапольських консерваторій – Pieta dei Turchini. Згодом стає дуже впливовою людиною у Неаполі (Туріна, 2013, с. 98). Він популяризує сольне віолончельне виконавство та займається педагогічною діяльністю. Вважається, що одним з його учнів був Франческо Альборєа (1691–1739) – перший віолончеліст-віртуоз. Почувши його гру, французький виконавець на віола да гамбі Мартен Берто (1708–1771) залишив цей інструмент і повністю перейшов на віолончель. Згодом він напише декілька віолончельних концертів і сонат та увійде в історію як засновник французької віолончельної школи та виконавства.

Збірка токат Супріані має цікаву історію. Рукопис був знайдений та опублікований італійським віолончелістом та музикознавцем Луїджи Сільвіа (1903–1968). Оригінал твору зараз зберігається у бібліотеці консерваторії Неаполя Сан П'єтро а Манжела (Туріна, 2013, с. 97). П'єси привертають увагу своїм художньо-виконавським рівнем та можливістю їх використання як чудовий практичний матеріал у навчально-педагогічному процесі.

Виникає питання: чому композитор обрав саме форму токати для віолончельних п'єс? Як відомо, вона не була поширена серед творів для струнно-смичкової інструментальної родини. Але можемо припустити, що саме тому, що

твори, написані в формі токати дають більш вільного простору при виконанні і в художньому і в технічному аспектах.

Музичні словники надають наступне тлумачення терміну «*токата*» (від італ. *Toccata* – «дотик») – віртуозний музичний твір імпровізаційного характеру для клавішних та струнних щипкових інструментів. Містить швидкі віртуозні пасажи чи інтерлюдії. Вперше токати з’являються в музиці Ренесансу на півночі Італії у таких композиторів як Клаудіо Меруло, Андреа та Джовані Габріелі та ін.

Перші сторінки збірки «12 токат» Ф. Супріані включають основну музичну термінологію, елементарні гами та вправи для допомоги на першому етапі навчання гри на інструменті (рис. 4, 5, 6).



Рис. 4. Тривалості

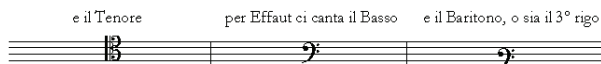


Рис. 5. Ключі

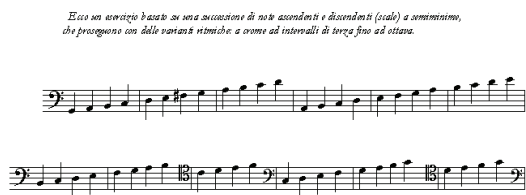


Рис. 6. Гама соль мажор

Автор представляє нам 12 п’єс в 11 тональностях (Табл. 1). Для з’ясування художньо-виконавських особливостей цих творів необхідно проаналізувати їх тональний план, технічні та виразні засоби тощо.

Систематизація творів за тональностями виявляє, що поряд з «легкими», композитор використовує і більш «складні» тональності. Так, Токата № 3 написана у *Сі бемоль мажорі*, № 5 – у *мі мінорі*, № 7 – у *Фа мажорі*, № 9 – в *Ля мажорі*, № 12 – у *фа мінорі*. Також Супріані застосовує «ставку» для гри в п’ятій позиції, теноровий ключ та різні за складністю технічні елементи, як для лівої, так і правої руки. На відміну від збірки Д. Габріелі «7 ричеркарів соло», Ф. Супріані не вибудовує порядок за принципом «від легкого до складного», він чергує твори за характером, музично-художнім матеріалом та технічними складнощами.

Токата 1 тридольна, танцювального характеру, має умовні три розділи, в котрих простежується лінія двох основних тематичних елементів.



Рис. 7. Токата 1

Токата 2, імпровізаційного характеру в розмірі 4/4. Побудована на чергуванні плавних мелодичних ліній з октавними «стрибками». Протягом п’єси відбувається модуляційний рух основних мотивів з поверненням в основну тональність в репризі. Токату 3 за характером музики можна порівняти з курантом – швидка та дуже мелодійна. Має тридольний метр. Токата 4 написана в рухливому темпі та нагадує прелюдію за характерним рухом шістнадцятими з використанням штриха «легато». Треба відзначити, що цей штрих є одним з артикуляційних знаків, що стають регулярним прийомом у композиторській та виконавській практиці на початку XVIII століття. Умовно токату поділена на три розділи (рис. 8).

Таблиця 1

Тональний план

№ 1 Соль мажор	№ 4 До мажор	№ 7 Фа мажор	№ 10 ре мінор
№ 2 ля мінор	№ 5 мі мінор	№ 8 соль мінор	№ 11 ля мінор
№ 3 Сі-бемоль мажор	№ 6 Ре мажор	№ 9 Ля мажор	№ 12 фа мінор



Рис. 8. Токата 4

Токата 5 – танцювальна песа в характері гавоту, написана в чотиридольному метрі. Основна тема – галантна та мелодична, без чітко вираженої репризи. Токати 6 (рис. 9) та 7 можна порівняти з жигою, завдяки характерним для цього танцю ритмом та метром. Обидві написані в мажорі. Токати 8 та 9 спокійнішого, співочого характеру, але з танцювальним відтінком руху. Умовно їх можна назвати алемандою та курантаю. № 8 – алеманда, з цікавими модуляціями та наскрізним розвитком тематичного матеріалу, з кодою наприкінці пєси. (рис. 10). № 9 – помірно-рухлива курантав розмір 3/2, радісного характеру, завдяки мажорній тональності.



Рис. 9. Токата 6



Рис. 10. Токата 8

Віртуозна токата 10 написана в мінорі, стримка та рухлива за темпом, схожа на прелюдію, з характерним елементом звукових «репетицій», як в клавірних творах. Наступні дві токати 11 та 12 написані в тридольному метрі 12/8, що надає танцювального харктеру музичному матеріалу і за відчуттям руху схожі як на жигу, так і на прелюдію. Підсумовуючи аналіз збірки Ф. Супріані «12 токат соло», зазначимо, що кожна з цих п'єс є самостійною

та завершеною, зі своїм драматургічним розвитком, художнім наповненням, технічними і віртуозними завданнями.

Отже, презентовані у цій статті твори надають уявлення про основні принципи сольного виконання старовинної (барокової) музики на віолончелі. Н. Арнонкур так висловлюється з приводу сольного виконавства барокового періоду: «Сольне музикування стає своєрідною формою красномовства, у зв'язку з чим виникає теорія музичної риторики» (Арнонкур, 1995, с. 129). І ще одна його цитата: «Сама музика та сторовинні трактати дають нам уявлення про технічні можливості музикантів даної епохи та як вони використовувались» (Арнонкур, 1995, с. 130), що підтверджують зазначені опуси Д. Габріелі та Ф. Супріані.

Висновки. У світі новітніх викликів, що постають перед музичним виконавством та музичним навчально-педагогічним процесом, особливої цінності набуває вивчення старовинних музичних трактатів та перших збірок творів для віолончелі соло. Проінформованість щодо музично-виконавського репертуару є актуальною необхідною для сучасного музиканта, який звертається до виконання барокових творів. Порівняльний огляд двох збірок для віолончелі соло «7 ричеркарів соло» Д. Габріелі та «12 токат соло» Ф. Супріані є одним з таких прикладів.

Використовуючи практико-аналітичну складову, було розглянуто розвиток інструментальних можливостей, які відкривали віолончелі та віолончелістам шлях до нового рівня виконавства в кінці XVII – на початку XVIII століття. Представлено, як змінювалась функціональна роль інструмента з акомпануючої до повноцінної сольної. Доменіко Габріелі та Франческо Супріані стали першими виконавцями, хто написав та виконав свої твори. Ці митці надали поштовх своїм сучасникам-виконавцям та композиторам зацікавитись віолончеллю, почати писати для неї нові твори й, навіть, міняти виконавську кар'єру музиканта-гамбіста на віолончеліста.

Свій шлях вдосконалення та технічного розвитку, в результаті якого вона перетвориться на віртуозний сольний інструмент, віолончель буде проходити ще до XIX століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арнонкур Н. Барокова музика як розмова : шлях до нового розуміння музики / пер. з нім. М. О'Ніл. 1995. 210 с.
2. Коденко І. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мист – ва : 17.00.03. Суми, 2021. 20 с.
3. Корретт М. Теоретичний та практичний методи гри на віолончелі. Париж, 1741. 53 с.
4. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. Вип. 10. С. 180-198.
5. Сумарокова В. Історичні типи віолончельного виконавства в Україні. *Наукові записки Тернопільський державний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. Мистецтвознавство*. 1999. № 2 (3). С. 84-89.
6. Туріна Дж. Анотація до CD «Франческо Супріані (1678–1753) : Принципи навчання гри на віолончелі». URL: <https://www.youtube.com> (дата звернення : 25.08.2023 р.).
7. Туріна Дж. Франческо Супріані (1678–1753) : Принципи навчання гри на віолончелі. *Eighteenth – Century Music. Cambridge University Press*. 2018. вип. 1. С. 97-99. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478570617000550>.
8. Kosciukiewicz J. Wiolonczela w epoce barocu. Cz. I. *Notesu Muzyczny*. Lodzi. 2018. № 1 (9). P. 9-42. DOI: <https://doi.org/10.5604/01.3001.0012.9895>.
9. Vanscheeuwijck M. The Baroque Cello and Its Performance. *Performance Practic Review*. 1996. Vol. 9. № 1. Article 7. P.78 – 96. DOI: <https://doi.org/10.5642/perfpr.199609.01.07>.
10. Encyclopadia Britannica. URL: <https://www.britannica.com> (дата звернення : 27.08.2023 р.).

REFERENCES:

1. Harnoncourt, N. (1995). Baroque music today: Music as speech; Way to a new understanding of music. (M. O'Nill Trans). *Amadeus press*, 210 p [in English].
2. Kodenko, I (2021). *Istorychne vykonavstvo yak tendentsiia muzychnoho mystetstva ostannoii tretyny XX – pochatku XXI stolittia*. [Historical performance as a trend of musical art of the last third of the 20th – beginning of the 21st century]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Sumy: SSPU named after A.S. Makarenko [in Ukrainian].
3. Corrette, M. (1741). *Metode the orique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection*. P.53 [in French].
4. Nikolaievskaya, Yu. (2017). Authentic performance strategy and its modern transformations. [Authentic performance strategy and its modern transformations]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva – Aspects of historical musicology* (Vol.10), (pp. 180-198). Kharkiv: Kharkiv I.P. Kotlyarevsky NU of Arts [in Ukrainian].
5. Sumarokova, V. (1999). Historical types of cello performance in Ukraine. [Historical types of cello performance in Ukraine]. *Naukovi zapyisk.: Mystetstvoznnavstvo – Scientific notes: Art studies* (Vol.№ 2 (3)), (pp. 84-89). Ternopil: TDPU named after V. Hnatiuka [in Ukrainian].
6. Turina, G. Abstract to CD Francesco Supriani (1678–1753) : Principle to learn to play the cello. URL: <https://www.youtube.com> (date of application : 25.08.2023 p).
7. Turina, G. (2018). Francesco Supriani (1678–1753) : Principle to learn to play the cello. *Eighteenth – Century Music. Cambridge University Press*..(T. 15. Vol. 1), (pp. 97-99). [in English].
8. Kosciukiewicz, J.(2018). Wiolonczela w epoce barocu. Cz. I. *Notesu Muzyczny*. (Vol. № 1 (9)), (pp. 9-42). Lodz: Academia Muzyczna im. G. i K. Bacewszow. DOI: <https://doi.org/10.5604/01.3001.0012.9895>. [in Polish].
9. Vanscheeuwijck, M.(1996). The Baroque Cello and Its Performance. *Performance Practice Review*. (Vol. 9. № 1, Article 7), (pp. 78 – 96). DOI: <https://doi.org/10.5642/perfpr.199609.01.07>. [In English]
10. Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com> (date of application : 25.08.2023 p).

УДК 792.82

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

Наталія ЗАХАРЧУК

старша викладачка кафедри хореографії, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0001-7892-2249

Карина КІНДЕР

кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри хореографії, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0001-5098-210

Бібліографічний опис статті: Захарчук, Н., Кіндер, К. (2023). Специфіка формування ритмопластики стрибків класичного танцю. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 28–34, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-4>

СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ РИТМОПЛАСТИКИ СТРИБКІВ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Виконавська культура класичного танцю складалася, спираючись на традиції, у відповідності з вимогами часу не одним поколінням танцівників. Сьогодні класичний танець, маючи величезний арсенал виражальних прийомів і засобів, є фундаментом розвитку і вдосконалення сценічно-виконавської майстерності та творчих потенцій хореографів. Проблематика і завдання статті полягають у площині тих наукових досліджень, які розробляють питання теорії та методики вивчення та викладання класичного танцю.

Мета статті: розглянути й охарактеризувати базові складники, підгрупи та групи стрибків класичного танцю, обґрунтувати методику їх вивчення та виконання. Висвітлюючи окремі аспекти досліджуваної проблематики, ми послуговуємося різноманітними науковими **методами:** комплексним, аналітичним, порівняльним та узагальнюючим щодо розвитку фізичних якостей і професійних даних та формування стрибкової технічної майстерності виконавця.

Науковою новизною роботи є теоретичне обґрунтування значення алегро як одного з найвиразніших і водночас технічно складних засобів класичного танцю. Автори зосереджуються на конкретних аспектах вивчення та виконання базових стрибків, простих на початку та надалі складніших, використовуючи свій особистий досвід, а також спираючись на сучасну методологію. Автори наголошують і на інших актуальних питаннях, пов'язаних з розробкою нових, більш ефективних прийомів і методів технічного освоєння складних хореографічних рухів. Зокрема, аргументована необхідність поглибленого дослідження біомеханіки виконання стрибків та проблем травмування під час їх виконання.

Практична значущість дослідження. Стаття порушує питання творчої майстерності сучасного викладача-хореографа. Запропоновані найбільш ефективні педагогічні і методичні прийоми навчання стрибковій техніці, які можуть бути використані у майбутній професійній діяльності хореографами-практиками, що дозволить виховати професійного артиста-танцівника, спроможного виконувати складні форми класичної хореографії.

Ключові слова: класичний танець, стрибки, професійні здібності, виконавська майстерність.

Natalia ZAKHARCHUK

Senior lecturer at the Department of Choreography, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-7892-2249

Karyna KINDER

PhD in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Choreography, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-5098-2100

To cite this article: Zakharchuk, N., Kinder, K. (2023). Spetsyfika formuvannia rytmoplastyky strybkiv klasychnoho tantsiu [Specifics of forming rhythmic plastics in classic dance jumps]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 28–34, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-4>

SPECIFICS OF FORMING RHYTHMIC PLASTICS IN CLASSIC DANCE JUMPS

The performance culture of classic dance has evolved over generations, drawing on traditions and adapting to the demands of the time. Today, classic dance, with its vast array of expressive techniques and tools, serves as the foundation for the advancement of stage performance mastery and the creative potential of choreographers. The focus of this article lies in the realm of scientific research that addresses the theory and methodology of studying and teaching classic dance.

***The purpose of the work:** to examine and characterize the fundamental components, subgroups and groups of jumps in classical dance, and to justify the methodology of their study and execution. By highlighting specific aspects of the researched topic, we employ various **scientific methods:** comprehensive, analytical, comparative, and generalizing, with regards to the development of physical qualities, professional skills and the formation of the performer's jumping technical proficiency.*

***The scientific novelty** of this work lies in the theoretical substantiation of the significance of allegro as one of the most expressive yet technically complex elements of classic dance. The authors focus on specific aspects of learning and performing basic jumps, starting from the simpler ones and progressing to more complex ones, drawing from their personal experience and contemporary methodology. The authors also focus on other topical issues related to the development of new, more effective techniques and methods of technical development of complex choreographic movements. In particular, they argue for the necessity of in-depth research into the biomechanics of jump execution and the problems of injuries during their performance.*

***Practical significance of the study.** The article addresses the creative mastery of the modern dance instructor-choreographer. It proposes the most effective pedagogical and methodological techniques for teaching jumping technique, which can be applied in the future professional activities of practicing choreographers. This will enable the nurturing of a professional dancer capable of performing complex forms of classic choreography.*

***Key words:** classic dance, jumps, professional abilities, performance mastery.*

Актуальність проблеми. Фахова підготовка хореографа в професійно-мистецькому та педагогічному аспектах вимагає досконалого оволодіння всім багатством виражальних засобів класичного танцю та освоєння методики його викладання. Важливою складовою у цьому плані є методичний аспект вивчення різноманітних стрибків (allegro) – найскладнішої частини навчального процесу в балетному класі. Стрибки класичного танцю є виразовими засобами балетних вистав, концертних номерів народно-сценічної та сучасної хореографії. За їх допомогою виконавці втілюють будь-які творчі сценічні задуми. Вони мають виконуватися легко, де потрібно високо, музикально, відображаючи певний емоційний стан. Роль стрибка, як наголошує Л. Цветкова, визначається змістовністю «яка досягається вмінням відтворити в повітрі необхідну позу. Саме вона забезпечує передачу емоційного стану виконавця і обумовлює характер художнього образу» (Цветкова, 2011, с. 32).

Підґрунтям для формування стрибкової технічної майстерності танцівників є перш за все, попередньо ретельно і всебічно освоєні елементу екзерсису біля опори, на середині залу та adagio. І. Коган слушно зазначає що,

«практичні заняття виконують визначальну функцію у формуванні особистості майбутніх фахівців в галузі хореографічного мистецтва» (Коган, 2022, с. 3). Безперервний процес технічного відпрацювання та шліфування кожного руху сприяють розвиткові та вдосконаленню виконавських здібностей хореографів, здатних в майбутньому здійснювати інноваційну сценічну та викладацьку діяльність на високому професійно-художньому рівні.

Аналіз досліджень. Аналіз літератури свідчить про значний інтерес науковців до методичного аспекту викладання дисциплін фахової підготовки хореографів як центральної ланки навчального процесу. Зокрема, у навчальному посібнику А. Рехліцької та І. Білоусенко в лаконічній структурно-схематичній формі відображено передовий педагогічний досвід методики викладання класичного танцю (Рехліцька, Білоусенко, 2014). На думку авторів, створення схематичних таблиць рухів класичного танцю є найбільш ефективною технологією, яка дозволить органічно поєднувати професійну спрямованість, орієнтацію на творчу особистість та раціонально організовану самоосвіту учасників навчального процесу. Інноваційним технологіям і сучасним методи-

кам викладання класичного танцю присвячено розробки Ю. Сивоконя. Автор наголошує, що «оволодіння теоретико-методичним знанням в галузі хореографічного мистецтва досить специфічне й здійснюється через формування навичок виконання рухів, адже інструментом-транслятором методичних знань є тілесний апарат майбутнього фахівця» (Сивоконь, 2021, с. 206).

У методичних доробках Л. Шиловой, Л. Дегтяр, Н. Семенової (Шилова, Дегтяр, Семенова, 2022), Т. Ахекян (Ахекян, 2003), В. Котова, Л. Одерій (Котов, Одерій, 2021), С. Васірук (Васірук, 2009) увагу зацентровано на необхідності виховання фізичних якостей та професійних даних виконавців, таких як виворітність, гнучкість, сила й тонус м'язів та еластичність зв'язок ніг, правильна постава, координація та взаємодія всіх частин тіла.

У працях відомих вітчизняних педагогів-хореографів Г. Березової (Березова, 1990), Т. Чурпиту (Чурпита, 2001), доведено, що одним із засобів фізичного розвитку, формування виконавських здібностей, розвитку сили ніг, витривалості й загалом виховання фізичних якостей танцівників є виконання allegro як частини класичного тренінгу. Автори зосереджуються на певних нюансах процесу навчання і методичних рекомендаціях, що дають можливість досягти максимальної ефективності під час опанування стрибкової техніки.

Теоретичне аргументування значення allegro як головної складової процесу формування виконавських здібностей запропонувала вітчизняна викладачка Л. Цветкова (Цветкова, 2011). Узагальнивши досвід і здобутки світового та українського балету, вона побудувала власну педагогічну методику, яка стала непопулярним ґрунтом у підготовці висококваліфікованих практиків хореографічного мистецтва.

Методика викладання класичного танцю на сучасному етапі невід'ємна від вивчення історичного розвитку балетної педагогіки, становлення вітчизняної школи викладання класичного танцю. У цьому контексті беззаперечний інтерес викликає дослідження Н. Горбатової, науковий пошук якої спрямований на історичні і соціально-культурні умови та шляхи розвитку класичного танцю в Україні (Горбатова, 2004).

Важливої ваги останнім часом набувають публікації, що ставлять за мету проаналізувати

фізичний розвиток танцівників, біомеханіку виконання стрибків та причини травмування під час їх виконання. Різним аспектам зазначеної проблеми присвячені праці Ж. Хааса (Haas, 2018), Д. Хавілера (Huwyler, 2002), В. Кирилюка (Кирилюк, 2009), Т. Лобан (Лобан, 2018).

Мета статті. Розглянути й охарактеризувати базові складники, підгрупи та групи стрибків класичного танцю, обґрунтувати методику їх вивчення та виконання, модель якої може бути використана у майбутній професійній діяльності хореографами-практиками.

Виклад основного матеріалу. Стрибки посідають чільне місце в пластичній лексиці будь-якого хореографічного стилю і напрямку, надаючи танцю видовищності та динамізму. У стрибках і польотах людина преображується. Розірвавши пута земного тяжіння, вона, наче птах, поринає вгору у сміливому стрибку і її думки та почуття нестримно мчать до неба, захоплюючи душу у височинь. Рухом-маніфестом повсталі особистості небезпідставно можна визнати й славнозвісний нурієвський стрибок у Ле Бурже, оголошений усім світом стрибком до свободи, в якому піднеслася бентежна душа, відбилися проза і поезія, філософія життя талановитого майстра.

Стрибок – це символ підняття тіла по вертикалі духу, це цілеспрямоване прагнення до недосяжного, це переможний політ людського розуму й краси. Ідея вертикальності ні на хвилину не зникає і у класичній хореографії. Вертикальність формується із вироблених у танцівника правильної професійної постави, виворотності, стійкості, пластики ніг, рук та всього тіла в цілому й продовжується у стрибках, які є вершиною танцювальної техніки.

У балеті стрибок чоловіка виражає впертість, гордість, волю, протест, героїзм. Жінка ж в танці є уособленням легкості й невагомості, зникаючої примарної мрії. Кожне її па чи поза «працюють» на створення ілюзії польоту, безшумного, безтілесного і абсолютно ненапруженого м'язовим зусиллям.

В історії балету існують свідчення про танцівників, які виконанням своїх стрибків, їх легкістю, висотою, довершеністю вражали як професіоналів-хореографів так і пересічних глядачів. Серед них видатна італійська балерина Марія Тальоні, українці – Вацлав Ніжинський

та Серій Лифар. Про надзвичайний дар елевації, витончену легкість Марії Тальоні ходили легенди. Невагомі стрибки-злети танцівниці дивували та зачаровували сучасників. Танець її легкокрилої сільфіди, що ледве торкається землі, став справжнім символом романтичного балету 19 століття. У майстерності та свободі польоту з «ефірною» виконавицею міг зрівнятися лише видатний танцівник 20 століття Вацлав Ніжинський, якого ще за життя називали «богом танцю». Він ширяв і завмирав у повітрі у фантастично-безкінечному стрибку. Чудовим даром стрімкої летючості володів наш співвітчизник Сергій Лифар. Немов бунтівний Ікар, він злітав вгору бурхливо і блискуче, і весь рух звучав як один переможний крик.

У мистецтві танцю такі дефініції як стрибати, скакати, пролітати або перелітати, аж ніяк не об'єднуються в одне поняття. Виконуючи, наприклад велике *jeté* (франц. – кидок), артист балету, відриваючи тіло від підлоги, перестрибує з однієї ноги на іншу, ніби перелітає. Виконуючи прості *sauté* (від франц. *sauter* – стрибати), танцівник ніби підскакує. Проте коли стрибки виконуються із деяким зависанням або пролітаннями у повітрі, тоді – це уже «політ». Проте найбільше уживаним є термін – стрибок.

В залежності від індивідуальних – природних чи набутих в процесі тренувань фізичних даних танцівника, особливо важливого значення набувають протяжність виконання і висота стрибка. У балеті такий прийом, що по суті означає злітання у повітря, визначається терміном елевація. Саме вона дозволяє танцюристу стрибати еластично, м'яко і легко, витримувати пластичний і музично-ритмічний стрій руху (Grant, 2019, с. 49). Елевація – це сила і висота стрибка.

Сама елевація не варта нічого без балону (*ballon* франц. – повітряна куля, м'яч) – прийому, при якому поштовх ногами і посилення всього тіла догори здійснюється сильніше і коротше, від чого стрибок набуває більшої легкості і виконавець ніби зависає у повітрі, пластично і чітко фіксує рух чи позу. Повітряно-летючі образи хореографія запозичує у природи, адже птахи та звірі стрибають і літають, проте у повітрі вони підгинають чи піднімають свої кінцівки, і лише танцівник, злетівши у стрибку вгору, тримає ноги натягнуто-стрункими у колінах та пальцях. Як зазначає Л. Цветкова, «для

засвоєння цих прийомів необхідна координована робота рук, ніг, голови, вміння виконавця діяти під час виконання злагоджено та обдуманно, в єдиному темпі, але з дотриманням техніки класичного танцю» (Цветкова, 2011, с. 99).

Стрибки у класичному танці надзвичайно різноманітні. У фаховій літературі канонізовано та визначено поділ стрибків класичного танцю на групи за такими ознаками: технікою виконання (механізмом роботи ніг), траєкторією руху та ступенем відокремлення від підлоги (злітання догори) (Grant, 2019, с. 48).

У свою чергу, за технікою виконання стрибки поділяються на п'ять груп. Перша – це найпростіші стрибки з двох ніг на дві ноги, друга – стрибки з двох ніг на одну ногу, третя – стрибки з однієї ноги на дві, четверта – з однієї ноги на другу ногу і п'ята – це стрибки з однієї ноги на ту ж саму ногу.

До першої групи належать наприклад: *tems leve souté, changement de pied, pas échappé, soubresaut*; до другої: *sissonne simple, sissonne tombe, sissonne ouverte, sissonne fermée, pas failli*; до третьої: *pas assemblé*; до четвертої: *pas jeté, pas glissade, pas chassé, pas de chat, pas de basque, pas de cisaux, pas emboité, pas ballotté*; до п'ятої: *temps leve siemplé, temps leve tombé, pas ballonné*.

За траєкторією стрибки можуть бути у висоту та у довжину (де однаково важлива і довжина і висота стрибка), з просуванням та у повороті. Стрибки у висоту – це *temps leve souté, changement de pied, pas échappé, pas assemblé, pas jeté, sissonne simple, sissonne ouverte*. У довжину – *pas glissade, pas de basque*. Вгору і водночас довжину – *sissonne tombe, sissonne fermée, сценічний sissonne*. Стрибки з просуванням за траєкторією руху це – *pas assemblé, pas jeté, pas emboité, pas ballonné, pas faille, pas de chat, pas chassé*. Стрибки з обертом у повітрі – *changement de pied, pas échappé, sissonne ouverte, pas emboité, grand jeté en tournant* тощо.

За ступенем відокремлення від підлоги стрибки поділяються на малі, середні та великі. Зазвичай, до малих стрибків додають термін – *petit* (пті, франц. – маленький), який використовується для позначення малих рухів у хореографії. До таких належать такі стрибки як *temps leve souté, petit changement de pied, petit échappé, petit assemblé, petit jeté, petit emboité, petit tombé pas glissade*. Невеликі стрибки є основою різноманітних заносок та дрібної техніки ніг. Тому

вкрай важливо велику увагу приділяти чистоті, правильності, легкості та пружності виконання.

Середні стрибки потребують більше зусиль аніж малі. Традиційно до середніх відносять *temps leve souté, changment de pied, pas échappé, pas assemblé, pas jeté* та *i sissone ouverte, pas de chat, pas chassé, pas de poisson*. Правильність виконання середніх стрибків закладає фундамент для розвитку віртуозності.

До назви самих потужних стрибків у класичному танці додають термін *grand* (франц. – великий), що максимально виражає сутність руху. Всі великі стрибки, такі як *grand soubresaut, grand pas de ciseaux, grand sissone ouverte, grand jeté, jeté entrelacé*, виконуються в класичних танцювальних позах. Тут важлива правильна робота тіла, координація рухів. Руки і голова повинні не тільки утримувати необхідне положення, але і бути виразними. У момент стрибка необхідно передати поглядом, руками, тілом, почуття польоту, бажання рухатися вперед. Механічне ж виконання рухів призводить до бездуховних, позбавлених внутрішнього сенсу танцям.

Від усіх вище перелічених стрибків слід виокремити стрибки із заносками, що ускладнені надзвичайною технічною віртуозністю – *batteries* (від франц. *battre* – бити), тобто ударами однієї ноги об другу в повітрі. До цієї групи належать стрибки *entrechat* (переплетений схрещений), під час виконання яких ноги, роз'єднуючись декілька разів, швидко схрещуються, *goyal* – ускладнений *petit changment de pied*, та *pas battus* – до *petit échappé, petit assemblé, petit jeté* додається заноска – *battus*. Швидкі, гострі й чіткі удари ніг одна об одну, створюючи враження схрещених у повітрі двох шпаг, надають стрибку виразності та віртуозного блиску.

Базовими завданнями у процесі засвоєння найпростіших стрибків класичного танцю є вироблення сили та еластичності м'язів ніг. До сьогодні лишаються актуальними слова Ж. Новерра, виголошені ще у 18 столітті: «стрибок залежить від пружності м'язів, які приводять у дію приведення в дію гомілковостопного суглоба, і від рухливості ахіллового сухожилля» (Noverre, 2010, с. 74).

Зазвичай, вивченню стрибків передують виконання «трамплінних», в першій вільній чи шостій позиціях ніг. Метою вивчення таких

стрибків є навчити майбутнього танцівника правильно відштовхуватися від підлоги, приземлятися й виробити відчуття витягнення й напруження колін і ступнів обох ніг у повітрі. Трамплінні стрибки виконуються високо, ніби на мить «зависаючи» у повітрі, а приземлення й присідання має бути швидким і коротким.

Вивчення рухів *allegro* розпочинається стоячи обличчям до опори та в кілька етапів. Виконання найпростіших стрибків посеред зали відбувається лише після опанування найпростіших вправ екзерсису біля опори й головне, екзерсису посеред зали (за винятком трамплінних стрибків), оскільки правильний початок формування професійної постави є важливим етапом, який передуює засвоєнню *allegro*.

Найскладнішим елементом стрибків є *demi plié* (напівприсідання), від якісного виконання якого залежать пружній поштовх, вистрибування й м'яке нечутне завершення стрибка. Під час *demi plié* необхідно слідкувати, щоб уся ступня і особливо п'ятки тісно притискалися до підлоги. У момент вистрибування ступні повинні послідовно від п'ятки до кінчиків пальців з силою відокремлюватись від підлоги, ноги у повітрі мають напружитися в колінах, підйомі та пальцях, інакше вистрибування виявиться слабким, недостатньо еластичним і високим. Завершувати стрибок слід у м'яке, еластичне *demi plié*,

Згідно з правилами та визнаною методикою вивчення рухів та стрибків класичного танцю, першочерговим завданням кожного педагога-хореографа на початкових етапах навчання є вивчення рухів у так званому «чистому вигляді». Лише засвоївши найпростіші стрибки біля станка й посеред зали, педагог може створювати прості комбінаційні завдання, з обов'язковим дотриманням принципу – від простого до складного. Під час створення стрибкових комбінацій потрібно враховувати принцип логіки і послідовності (стрибки мають вивчатися як вперед так і назад та у поєднанні з іншими рухами). Складність комбінації не повинна перевищувати фізичні можливості танцівників та їх рівень фахової підготовки. При створенні комбінацій потрібно враховувати співвідношення музичного темпу з кількістю тактів. Потрібно зважати на те, що кожна стрибкова комбінація має певну мету. Наприклад, навчальна комбінація має на меті

кілька етапів – вивчення, закріплення й вдосконалення. Також вона має вивчатися у різних напрямках, з правої та лівої ніг, не має переслідувати візуальної ефектності. Танцювальна стрибкова комбінація може будуватися з кількох частин та містити у собі різноманітні допоміжні рухи, оберти тощо. Такі комбінації мають на меті опанування манери та техніки виконання великої танцювальної фрази та готують танцівника до виходу на сцену.

Артисти балету, як правило, виконують різноманітні «па» у м'якому танцювальному взутті – балетках. Ступні їх ніг є менше захищеними, ніж ступні танцівників, які використовують інші види танцювального взуття. Як правило, є багато причин травмування ніг танцівниками. Тому, перш за все у балетному залі повинна бути правильно встелена підлога, з належною амортизацією. Коли дотримано всіх технічних вимог щодо покриття, зменшується у разі травмування гомілкових та колінних суглобів.

Важливою є проблема травмування ніг в момент приземлення під час виконання стрибків. Також стопи ніг найчастіше травмуються під час тривалого виконання одного і того ж стрибкового руху, в такому випадку ноги можуть бути «перетренованими». Надто довгі тренування, надмірні навантаження або репетиції чи виступи, які відбуваються упродовж чотирьох-п'яти днів поспіль, зміни чи скорочення графіків занять із розрахунку їх кількості на тиждень, також є однією з причин травматизму (Наас, 2018, с. 163).

Отже, стрибки в класичному танці – це координаційно складний і технологічно насичений блок рухів. Їх виконання потребує окрім бездоганного володіння всім арсеналом виразових засобів класичного танцю, ще й спеціального

анатомічного аналізу, що дозволить ефективно виконати композицію, покращити фізичний стан різних частин тіла та запобігти перевантаженню і травмуванню. На думку Д. Хавілера, «використовуючи знання анатомії і закони біомеханіки, ми можемо проаналізувати стрибок, щоб зрозуміти, як його виконання можна покращити і запобігти помилкам (Huwyler, 2002, с. 182).

Висновки. Отже, стрибки – це частина заняття з класичного танцю, засіб розвитку рухливості, сили й інших фізичних можливостей танцівника, а головне, як складова танцювальних номерів, балетних вистав тощо – потужний виразовий засіб хореографічного мистецтва в цілому. При вивченні стрибків необхідно прискіпливо, з анатомічною точністю пояснити кожну деталь методичного виконання від найпростішого варіанту до найскладнішого, а також відразу застерегти від можливих і найбільш поширених помилок. Важливим аспектом у підготовці рухового апарату танцівника до виконання ним стрибків неможливий без розуміння взаємопов'язаного процесу знань біомеханіки й практичного виконання. Адже, вивчення принципів руху, укріплення кістково-м'язевої структури стопи, її збалансована робота з м'язами гомілки дозволить виконавцям переміщуватися безпечно.

Сьогодні існує безліч державних навчальних програм, методичних рекомендацій, підручників і посібників з методики класичного танцю, проте, на жаль, вітчизняних видань з анатомії та біомеханіки рухів, які були б конкретно пов'язані з танцем, немає. У мистецьких закладах освіти має бути спеціально впроваджені відповідні освітні компоненти, над розробкою яких повинні працювати фахівці з анатомії та хореографії спільно.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ахекян Т. Л. Методика викладання класичного танцю у підготовчих групах : навчально-методичний посібник, Київ : ДАКККіМ, 2003. 115 с.
2. Березова Г. О. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах. Київ : Музична Україна, 1990. 256 с.
3. Васірук С. О. Класичний танець : навчально-методичний посібник. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний ун-т ім. Василя Стефаника, 2009. 260 с.
4. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20-30-ті роки ХХ століття) : дис... канд. іст. наук : 17.00.01. Київ, 2004. 177 с.
5. Кирилук В. М. Дихання в хореографії : навчальний посібник. Київ : ДАКККіМ, 2009. 156 с.
6. Класичний танець та методика його викладання / уклад. Л. М. Шилова; Л. П. Дегтяр; Н. М. Семенова. Харків : ХДАК, 2022. 56 с.

7. Коган І. П. Музична складова класичного Allegro : збірка авторських фортепіанних творів для занять з класичного танцю. Суми : СумДПУ імені А.С.Макаренка, 2022. 52 с.
8. Котов В. Г., Одерій Л. Є. Теорія і методика класичного танцю : методичні рекомендації. Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2021. 58 с.
9. Лобан Т. Й. Анатомія танцю як складова у підготовці майбутнього хореографа. *Актуальні питання культурології*. Рівне : РДГУ. 2018. Вип. 18. С. 83-86.
10. Сивоконь Ю. М. Методика викладання класичного танцю в системі підготовки майбутнього хореографа. *Наукові записки*. 2021. № 199. С. 203-207.
11. Рехліцька А. Є., Білоусенко І. В. Рухи класичного танцю у схемах : навчально-методичний посібник. Херсон : ХДУ, 2014. 72 с.
12. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю : підручник. 4-е вид. Київ : Альтерпрес, 2011. 324 с.
13. Чурпита Т. М. Методика класичного танцю : джерела і тенденції. Київ : КНУКіМ, 2001. 15 с.
14. Haas Jacqui G. *Dance Anatomy. Human Kinetics*, 2018. 248 p.
15. Grant G. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*. San Francisco: Blurb, 2019. 146 p.
16. Huwyler Josef S. *The dancer's body, a medical perspective on dance and dance training*. Dance Books, 2002. 142 p.
17. Noverre Jean-Georges. *Letters On Dancing And Ballets / translation Cyril W. Beaumont*. Publisher : Dance Books Ltd, 2010. 169 p.

REFERENCES:

1. Akhejian, T. L. (2003). *Metodyka vykladannia klasychnoho tantsiu u pidhotovchykh hrupakh : navchalno-metodychnyi posibnyk [Methods of teaching classical dance in preparatory groups]*. Kyiv : DAKKKiM [in Ukrainian].
2. Berezova, H. O. (1990). *Klasychnyi tanets u dytiachykh khoreorafichnykh kolektyvakh [Classical dance in children's choreographic groups]*. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
3. Vasiruk, S. O. (2009). *Klasychnyi tanets : navchalno-metodychnyi posibnyk [Classical dance]*. Ivano-Frankivsk : Prykarpatskyi natsionalnyi un-t im. Vasylia Stefanyka [in Ukrainian].
4. Horbatova, N. O. (2004). *Stanovlennia mystetstva klasychnoho tantsiu v Ukraini (20-30-ti roky KhKh stolittia) [The formation of the art of classical dance in Ukraine (20-30s of the 20th century)]*. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Kyryliuk, V. M. (2009). *Dykhannia v khoreografii : navchalnyi posibnyk [Breathing in choreography]*. Kyiv : DAKKKiM [in Ukrainian].
6. Shylova, L. M., Dehtiar, L. P., Semenova, N. M. (2022). *Klasychnyi tanets ta metodyka yoho vykladannia [Classical dance and its teaching methods]*. Kharkiv : KhDAK [in Ukrainian].
7. Kohan, I. P. (2022). *Muzychna skladova klasychnoho Allegro : zbirka avtorskykh fortepiannykh tvoriv dlia zaniat z klasychnoho tantsiu [Musical component of classical Allegro]*. Sumy : SumDPU imeni A.S.Makarenka [in Ukrainian].
8. Kotov, V. H., Oderii, L. Ie. (2021). *Teoriia i metodyka klasychnoho tantsiu : metodychni rekomendatsii [Theory and technique of classical dance]*. Sloviansk : Vyd-vo B. I. Matorina [in Ukrainian].
9. Loban, T. I. (2018). *Anatomiia tantsiu yak skladova u pidhotovtsi maibutnoho khoreografa [Dance anatomy as a component in the training of a future choreographer]*. *Aktualni pytannia kulturolohii – Current issues of cultural studies*. Rivne : RDHU. 18, 83-86 [in Ukrainian].
10. Syvokon, Yu. M. (2021). *Metodyka vykladannia klasychnoho tantsiu v systemi pidhotovky maibutnoho khoreografa [The method of teaching classical dance in the system of training a future choreographer]*. *Naukovi zapysky – Proceedings*, 199, 203-207 [in Ukrainian].
11. Rekhlytska, A. Ye., Bilousenko, I. V. (2014). *Rukhy klasychnoho tantsiu u skhemakh : navchalno-metodychnyi posibnyk [Classical dance movements in diagrams]*. Kherson : KhDU [in Ukrainian].
12. Tsvietkova, L. Iu. (2011). *Metodyka vykladannia klasychnoho tantsiu : pidruchnyk [Methods of teaching classical dance]*. 4-e vyd. Kyiv : Alterpres [in Ukrainian].
13. Churpyta, T. M. (2001). *Metodyka klasychnoho tantsiu : dzherela i tendentsii [Classical dance technique : sources and trends]*. Kyiv : KNUKiM [in Ukrainian].
14. Haas, Jacqui G. (2018). *Dance Anatomy. Human Kinetics* [in English].
15. Grant, G. (2019). *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*. San Francisco : Blurb [in English].
16. Huwyler, Josef S. (2002). *The dancer's body, a medical perspective on dance and dance training*. Dance Books [in English].
17. Noverre, Jean-Georges. (2010). *Letters on dancing and ballets (Cyril W. Beaumont, Trans)*. Publisher : Dance Books Ltd. [in English].

УДК 78.071.2/.021

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-5>

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). Диригентська проєктна діяльність: категоріальний аналіз проблеми. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 35–41, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-5>

**ДИРИГЕНТСЬКА ПРОЄКТНА ДІЯЛЬНІСТЬ:
КАТЕГОРІАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПРОБЛЕМИ**

У статті пропонується підхід до діяльності диригента в контексті проєктної парадигми, де диригент є не лише інтерпретатором музичних творів, але й організатором музичних проєктів.

Метою статті є обґрунтування авторського визначення поняття «диригентська проєктна діяльність» та аналіз її складників. **Методологія статті** ґрунтується на використанні історіографічного, системного, культурологічного, особистісного та технологічного підходів для аналізу та обґрунтування диригентської проєктної діяльності. Шляхом аналізу наукових джерел встановлено ключові аспекти, де диригентська діяльність є основою реалізації музичних проєктів.

Наукова новизна статті полягає в спробі автора визначити поняття «диригентська проєктна діяльність», розглядаючи передумови, причини та наслідки її виникнення, а також досліджуючи сучасні можливості для створення нових музичних вимірів у культурному середовищі. Автор характеризує диригентів як керівників та творців музичних інтерпретацій, а також аргументує перехід від традиційної диригентської діяльності до диригентської проєктної діяльності. Автор пропонує компоненти диригентської проєктної діяльності, як-от: вибір ідеї, розробка бізнес-плану, фінансове планування, рекламна кампанія, артменеджмент, формування репертуару, організація репетицій, творчий підхід до інтерпретації музичних творів, міжкультурний діалог і інтерактивне диригування під час вистави, з урахуванням естетичних та культурних цінностей.

Висновки. «Диригентська проєктна діяльність» визначається як інтегрована дія до керування музичними проєктами, що поєднує концепції проєктного та диригентського мистецтва з метою досягнення стратегічних цілей та ефективного використання ресурсів. У цьому контексті диригент постає як особа, що відповідає за керівництво проєктом і надає йому належну спрямованість.

Ключові слова: диригентська діяльність, організатор музичних проєктів, диригентська проєктна діяльність.

Liliia KACHURYNETS

Senior Lecturer of 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). Dyryhentska proiektna diialnist: katehorialnyi analiz problemy [Conducting project activity: categorical analysis of the problem]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 35–41, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-5>

**CONDUCTING PROJECT ACTIVITY: CATEGORICAL ANALYSIS
OF THE PROBLEM**

The article proposes an approach to the activity of the conductor in the context of the project paradigm, where the conductor acts not only as a musical interpreter, but also as an organizer of musical projects.

The objective of the article is to substantiate the author's definition of the concept of «conductor project activity» and to analyze its components. **The methodology of the article** is based on the use of historiographical, systemic, culturological, personal and technological approaches for the analysis and justification of conducting project activities. Through the analysis of the scientific sources, the key aspects where «conducting activity» acts as the basis for the implementation of musical projects have been established.

The scientific novelty of the article is in the author's attempt to define the concept of «conductor project activity», considering the prerequisites, causes and consequences of its occurrence, as well as researching modern opportunities for creating new musical dimensions in the cultural environment. The author characterizes conductors as leaders and creators of interpretations, and also argues for the transition from traditional conducting activity to conducting project activity. The author offers components of conducting project activity, such as: choosing an idea, developing a business plan, financial planning, advertising campaign, art management, forming a repertoire, organizing rehearsals, creative approach to the interpretation of musical works, intercultural dialogue and interactive conducting during a performance, taking into account aesthetic and cultural values.

Conclusions. «Conducting project activity» is defined as an integrated project management activity that combines the concepts of project and conducting art with the aim of achieving strategic goals and effective use of resources. In this context, the conductor is considered as a person responsible for managing the project and providing it with the necessary direction.

Key words: conducting activity, organizer of musical projects, conducting project activity.

Актуальність проблеми. Сучасна діяльність диригента оновлюється і вимагає доповнення різноманітними професійними компетенціями, навичками та вміннями. Диригенти повинні володіти не лише високою диригентською майстерністю, але й бути висококваліфікованими менеджерами, організаторами, новаторами та лідерами. Така інтерфункціональна сфера діяльності вимагає системного підходу та глибокого розуміння різних аспектів, які впливають на успішне виконання мистецьких проєктів. Музична індустрія постійно змінюється, і диригентам доводиться працювати з різноманітними аудиторіями, фінансовими обмеженнями та технологічними нововведеннями. Музичний проєкт є особливим інструментом міжкультурного діалогу, де диригент як провідний посередник сприяє збереженню та розширенню культурних цінностей у сучасному глобалізованому світі. Його роль у цьому контексті визнається як надзвичайно важлива та впливова.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У наукових дослідженнях останніх десятиріч вивчались різні аспекти диригентської діяльності. Особливий інтерес викликали проблеми вербалізації диригентської роботи (Т. Гулсбі та Дж. Скадсем) (Goolsby, 1997, с. 21–40; Skadsem, 1997, с. 509–520); дослідження комунікативних навичок майбутніх хорових диригентів (А. Козир та Л. Шумська) (Козир, 2011, с. 19–24; Шумська, 2022, с. 121–130); взаємодії диригента з хором (Ю. Серганюк, І. Ярошенко) (Ярошенко, Серганюк, 2020); проведення репетицій (Р. Дюк, С. Моріссон) (Duke, 1994, с. 78–95; Morrison, 2002, с. 21–26); творчої діяльності диригентів в контексті інтегративного підходу (Р. Дзундза) (Дзундза, 2021); невербальної комунікації в диригентській прак-

тиці (Ю. Пучко-Колесник, Л. Сенченко) (Пучко-Колесник, 2009; Сенченко, 1998). Незважаючи на великий обсяг проведених досліджень, тема диригентської проєктної діяльності залишається недостатньо дослідженою та потребує подальшого наукового вивчення.

Мета дослідження – проаналізувати наукові підходи поняття «диригентська проєктна діяльність» та запропонувати авторське визначення цього феномену.

Виклад основного матеріалу дослідження. Диригентська діяльність є важливим напрямом сучасного музичного виконавства, що репрезентує мистецтво керування та організації музичного виконання в колективах. До завдань диригента входить об'єднання музикантів і координація їхніх дій, визначення напрямків аранжування та інтерпретації музичних творів, створення концепції виступу. Керівник колективу сприяє глибокому розумінню музичних композицій, забезпечує їхнє гармонійне виконання і сприяє емоційному взаєморозумінню з аудиторією.

Історія мистецтва диригування демонструє поступову еволюцію від простої координації музикантів до виконання більш складних завдань у сучасних музичних проєктах. На початку ХХІ століття внаслідок технологічного прогресу, змін в музичному сприйнятті та зрослих вимог до виконавців виникає нове поняття – «диригентська проєктна діяльність». Розглянемо цей аспект детальніше.

Перші диригенти в історії виконавського мистецтва були координаторами дій музикантів, сприяли узгодженню темпо-ритмів та динаміки виконання музичних композицій. У середньовіччі та за часів Ренесансу диригенти використовували жезли чи жести для спрощеної координації музикантів. Протя-

гом XVIII–XIX століть, з розвитком оперної та оркестрової музики, роль диригента стала більш важливою та охоплювала керівні функції. Знамениті композитори, зокрема Вольфганг Амадей Моцарт і Людвіг ван Бетховен, були не лише авторами музичних творів, але й керували презентаціями власних творінь, активно впливали на інтерпретацію та організацію прем'єр. У XX столітті професія диригента набула самостійного статусу, а відомі диригенти, до прикладу, Густав Малер і Вільгельм Фуртвенглер, удосконалювали методи диригування та інтерпретації, зосереджувались на глибокому виразному змісті музики.

Протягом століть диригентська діяльність пройшла значний еволюційний шлях та отримала більш широкий функційний зміст у сфері музичного виконавства. Цей процес розвивався паралельно з розширенням технічних знань у виконавській справі, пошуком нових можливостей інтерпретації музики та вдосконаленням комунікаційних умінь взаємодії з музикантами.

З другої половини XX століття та на початку XXI століття диригентська діяльність стала різноманітною і багатофункціональною. Ураховуючи появу запису звуку та широкого впровадження технологічних засобів, диригенти стали посередниками між музикантами та аудиторією, визначаючи стилістичний характер та інтерпретацію музичних творів у студійних умовах. Сформувалися нові відеотехнології, з'явилися комп'ютерні програми, спеціалізовані методики роботи з великими оркестрами чи хорами. Наприклад, сучасні диригенти Густаво Дудамель та Сімон Реттл активно співпрацюють з музикантами та організують онлайн-концерти класичної музики, демонструючи новий рівень взаємодії та використання технологій у сучасній диригентській практиці.

Зростання популярності онлайн-виконань, трансляцій концертів та спеціалізованих музичних проєктів відкрило новий аспект діяльності диригентів, що можна назвати «диригентською проєктною діяльністю» (визначення автора). Керівники тепер – це куратори та творці музичних проєктів, які об'єднуються з виконавцями, композиторами, аранжувальниками та звуко-режисерами для створення унікальних аудіовізуальних вражень. Вони враховують особливості запису, монтажу, саунддизайну тощо, що впливає на сприйняття музики. Диригенти

вже не обмежуються лише технічними аспектами виконання, а стають лідерами й творцями інтерпретацій, формують нові музичні реалії в культурному середовищі. Відбувається перехід від традиційної диригентської діяльності до диригентської проєктної діяльності.

Отже, пропонуємо розуміння «диригентської проєктної діяльності» як інтегрованої дії керування мистецьким проєктом (структурованою діяльністю, орієнтованою на досягнення конкретних ідей, цілей, завдань та результатів, обмеженою часом та ресурсами), який поєднує концепцію проєктної (конкретний набір дій і заходів, спрямованих на реалізацію проєкту, що передбачає системну організацію управління діяльністю) та диригентської діяльності (мистецтво організації та управління музичним виконанням будь-якого колективу) для досягнення стратегічних цілей та оптимального використання ресурсів. У цьому контексті диригент розглядається як особа, яка відповідає за керування проєктом, надаючи йому належну спрямованість.

До складників диригентської проєктної діяльності, за нашим переконанням, належать: вибір ідеї, розробка бізнес-плану, фінансове планування, проведення рекламної кампанії, артменеджмент (керівництво музикантами, звукорежисерами, освітленням тощо), формування репертуару, організація та проведення репетицій, творча інтерпретація музичних творів, ведення міжкультурного діалогу, інтерактивне диригування виставою, урахування естетичної та культурної цінності і, як результат, досягнення успіху. Розглянемо їх детально.

Вибір ідеї є одним з фундаментальних складників успішної реалізації творчого проєкту, що вимагає від диригента глибокого аналізу та творчого мислення, впливає на якість та унікальність музичного виступу. Вибір ідеї може бути спонтанним та планованим (за потреби), кожен з яких має особливості та впливає на розвиток музичних проєктів і виступів диригента. Спонтанний вибір ідеї виникає, коли диригент відчуває емоційний зв'язок з певним музичним твором. Перевагою такого вибору є природність та емоційність, але цей вибір може вимагати швидкого реагування та підготовки. Наприклад, під час репетиції колективу диригент помічає, що музиканти виконують певний твір з великим ентузіазмом, тому саме цей твір

може стати основою для майбутнього концерту. Планований вибір ідеї виникає на основі конкретних обставин, цілей або вимог. Наприклад, диригент отримує запит на створення тематичної або концертної програми (присвяченої 250-річчю від дня народження В. А. Моцарта). Для цього диригент ретельно аналізує творчість композитора, обирає ключові твори та визначає, які саме інструменти та виконавці найкраще підходять для цієї програми.

Головним у виборі ідеї в диригентській проєктній діяльності, на нашу думку, є бажання творчості і власне артистичне бачення диригента, його ментальність (індивідуальні погляди, цінності, стиль і художня філософія). Суб'єктивне відображення музичного матеріалу формується на основі особистого досвіду, музичного виховання, вподобань та таланту диригента.

Розробка бізнес-плану є ключовим етапом в успішному управлінні та координації різноманітних виробничих і організаційних процесів. Він вимагає ретельного аналізу, стратегічного планування та розробки ефективних стратегій досягнення поставлених цілей музичної діяльності. Бізнес-план передбачає:

- проведення детального аналізу ринку. Диригент визначає масштаби концертної аудиторії, який музичний репертуар є популярним серед слухачів та які конкуренти вже існують на ринку;

- формування конкретних цілей та стратегій для досягнення успіху. Диригент визначає мету концерту, розробляє план маркетингу та стратегій реклами. Наприклад, залучення нових слухачів до класичної музики може містити проведення безкоштовних лекцій перед концертами, у яких висвітлюється історія та зміст музичних композицій;

- розробка фінансового плану із визначенням очікуваних витрат та доходів (витрати за роботу музикантів, амортизація музичних інструментів, прокат залів, реклама, вартість квитків та їхня кількість). Диригент враховує, що для покриття всіх витрат концерту потрібно продати не менше 80% від загальної кількості квитків;

- опис послідовних дій та кроків (розклад репетицій, напрямки рекламних заходів тощо);

- моніторинг і аналіз результатів виконання бізнес-плану. Диригент повинен вчасно визна-

чити відхилення від заданих цілей і вжити заходи для корекції стратегій (збільшення рекламного бюджету або зміна репертуару для привернення більшої аудиторії).

Фінансове планування є необхідним складником ефективної діяльності у сфері диригентського проєктування. Цей етап спрямований на систематичний аналіз і управління фінансовими ресурсами, потрібними для успішної реалізації проєкту, зокрема:

- оцінка фінансових ресурсів. Наприклад, диригент планує провести серію концертів з оркестром, він визначає витрати на оренду концертного залу, оплату роботи музикантів, придбання інструментів, рекламу тощо;

- прогнозування очікуваних доходів (доходи від продажу квитків, спонсорські внески або гранти). Диригент визначає, скільки грошей потрібно залучити для забезпечення прибутковості проєкту;

- розробка бюджету (деталізовані витрати на кожний складник проєкту, заробітну плату, оренду обладнання та інші витрати);

- фінансове планування можливих ризиків і забезпечення резервних фінансових ресурсів для вирішення непередбачених проблем. Наприклад, якщо концерт скасовується через погодні умови, диригент повинен мати фінансовий резерв для компенсації збитків;

- моніторинг фінансового стану і складання звітів, які дозволяють вчасно виявляти відхилення від бюджету та вжити відповідні заходи;

- оптимізація використання фінансових ресурсів (зменшення витрат без втрати якості музичного виконання);

- залучення інвестицій або отримання позик для фінансування, що допоможе розширити масштаб проєкту.

Рекламна кампанія є важливим елементом маркетингової стратегії в диригентській проєктній діяльності, оскільки сприяє популяризації диригентської роботи та забезпечує повноцінне сприйняття музичних виступів. Першим кроком у проведенні рекламної кампанії для диригента є аналіз цільової аудиторії. Сюди входять шанувальники класичної, народної, сучасної, електронної, рок-музики, професійні музиканти, організатори концертів та культурні установи. Обов'язковою умовою є створення власного диригентського бренду, що відображає його музичну філософію та стиль. До прикладу,

англо-американський диригент Леопольд Стоковський здобув світову славу завдяки своєму енергійному та пасіонарному підходу до диригування, що стало визначенням його бренду.

Наступним кроком є використання соціальних медіа, які дозволяють публікувати відеозаписи виступів, розповіді щодо репетицій та еднання з аудиторією. До прикладу, венесуельський диригент Густаво Дудамель активно використовує Instagram і Twitter для спілкування з шанувальниками. Доречно для забезпечення високого рівня медійного охоплення співпрацювати з музичними критиками і журналістами, які можуть написати статті та рецензії на виступи. До прикладу, американський диригент Лорін Маазель відомий співпрацею з виданнями, що спеціалізуються на класичній музиці. Подальшим етапом є організація спеціальних концертів, майстер-класів або благодійних заходів. З цією метою доречно налагоджувати співпрацю з музичними компаніями, оркестрами, музичними фестивалями та проводити майстер-класи.

Артменеджмент спрямований на забезпечення ефективного керівництва музичних виступів. Диригент – це керівник, координатор та управлінець, який забезпечує гармонійну взаємодію музикантів, звукорежисерів, освітлювачів та спеціалістів суміжних галузей. Диригент співпрацює зі звукорежисерами, визначаючи звукові параметри та технічні деталі, які допомагають досягати певних звукових ефектів та створювати гармонійну акустичну оболонку. Вибір відповідного акустичного обладнання або звукових ефектів входить до сфери їхньої співпраці. Візуальний аспект виступів є важливим для створення незабутнього враження на аудиторію. Диригент співпрацює з освітлювачами та дизайнерами декорацій з метою створення відповідної візуальної атмосфери під час виступів. Така робота охоплює розробку освітлювальних сценаріїв та вибір відповідного декору сцени для створення потрібного настрою та ефекту під час концертів. Одним з ключових складників артменеджменту в диригентській діяльності є організація гастролей та виступів колективу. Планування маршрутів гастролей, визначення гонорарів учасників та співробітників, організація обслуговування, маркетингові заходи для пропагування виступів входять до переліку дій диригента.

У диригентській проєктній діяльності важливим аспектом роботи диригента є *формування репертуару*. Обираючи твори для виступів, диригент враховує: історичний контекст музичного твору, його жанрові та стилеві характеристики; склад колективу та його особливості; тематику концертів; інтереси і смаки слухачької аудиторії. Наприклад, якщо колектив виступає перед молодіжним глядачем, доцільно включати до репертуару сучасні аранжування популярних пісень або саундтреки з відомих фільмів.

Вагомим складником диригентської проєктної діяльності є *організація та проведення репетицій*. Ця діяльність вимагає від диригента музичних знань, умінь практичної взаємодії з музикантами, вибору репетиційного приміщення, розробки плану репетицій тощо. Під час репетиції диригент зосереджує увагу на інтерпретації музичного матеріалу, динаміці, артикуляції, темпі і фразуванні музикантів та досягненні ансамблевого звучання.

Творчий підхід до інтерпретації музичних творів у диригентській проєктній діяльності – складний і важливий процес, оскільки пов'язаний із глибоким осмисленням музичного матеріалу, майстерністю технічних аспектів, творчим потенціалом та здатністю до ефективної міжособистісної взаємодії із музикантами. Інтерпретація музичних творів передбачає завершений аналіз партитур в окремих музичних партіях (гармонічних, ритмічних, мелодичних та інших композиційних складників), урахування психологічних стилевих аспектів твору, вільність в ухваленні рішень, пов'язаних із виконанням музики (вибір темпу, градація динаміки, фразування, артикуляція тощо), доведення до виконавців свого бачення твору, стимуляція їхньої активності. Творчий підхід диригента реалізовується у власній стилістиці та особистому штриху.

Ведення міжкультурного діалогу в диригентській проєктній діяльності є цінним складником, оскільки відкриває широкі можливості для сприяння взаємодії та взаєморозуміння музикантів різних країн і культур. Відбувається обмін мистецькими ідеями та досвідом між представниками різних культур, пропагуються культурні коди (мовні, релігійні, етичні, історичні, естетичні, політичні тощо) (Заяць, Ревенко, 2018, с. 10). Диригент є посередником між представниками різних національних мен-

талітетів, передає їхні унікальні риси. Це допомагає розвивати музичні традиції, адаптуватися до різних стилів та жанрів музики, експериментувати зі звучанням, комунікувати з музикантами, які володіють різними мовами, організувати спільні проекти та концерти.

Інтерактивне диригування виставою в диригентській проектній діяльності передбачає активну взаємодію між диригентом, виконавцями та аудиторією під час виконання музики. Такий підхід покликаний створити особливу атмосферу під час виступу, залучити аудиторію до музичного процесу та надати виконавцям більше творчої свободи. До основних елементів інтерактивного диригування в проектній діяльності належать: емоційне спілкування (диригент активно виражає почуття і емоції під час виконання музики), візуальні сигнали (використовуються жести та міміка), активна взаємодія з виконавцями (спілкування з музикантами під час вистави), залучення аудиторії (включення аудиторії до виступу), «живі» експерименти із темпом і динамікою (зміна темпу та гучності виконання раптово, реагуючи на емоційний стан оркестру чи аудиторії). Такий компонент диригентської проектної діяльності дозволяє зробити музичний виступ більш захопливим і пам'ятним для всіх учасників.

Ураховання естетичної та культурної цінності є визначальним аспектом, потрібним для досягнення високих мистецьких результатів та підвищення якості музичних вистав. Диригент – це музичний лідер і фасилітатор, який несе відповідальність перед аудиторією, музикантами і самою музикою. Диригент повинен мати глибоке розуміння естетичних аспектів музики, відчувати її душу і вміти передати цю емоцію аудиторії (Kant, 1987). Культурна цінність полягає в передачі контексту і традицій культурного спадку. Втілюючи музичні ідеали, диригент стає посередником між композитором і виконавцями, тому його завдання – відтворити

музичні ідеали творця, розуміння структури і засобів музичної виразності, а також передати ці ідеали аудиторії.

Досягнення успіху в диригентській проектній діяльності вимагає від керівника низки навичок, вмінь і особистих якостей, які взаємодіють між собою, як-от: музична підготовка (вивчення будови інструментів чи голосів, нотного письма і музичної теорії для розуміння композицій та інтерпретації музики), музичний аналіз (здатність аналізувати музичні твори, розуміти їхню структуру, тематику та емоційне вираження), комунікативні навички (здатність ефективно спілкуватися з музикантами, дати чіткі інструкції і вести репетиції), лідерські якості (здатність вести колектив, бути прикладом для музикантів та вести їх до спільної мети), репертуар та програмування (обирання репертуару, який відповідає стилістичним і музичним інтересам оркестру та аудиторії), інновації та творчість (внесення оригінальних ідей та інновацій у виконавську діяльність), публічна реценсія (здатність залучити аудиторію, отримати позитивні відгуки і завоювати визнання). Серед способів визначення успіху (Parfitt, Sanvido, 1993, с. 243–249; Chan, 2004, с. 203–221) диригентського проекту визначають вартість, час і якість або обсяг (Zid, Kasim, Soomro, 2020, с. 149–163).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, «диригентська діяльність» – це мистецтво організації та управління музичним виконанням будь-якого колективу, а «диригентська проектна діяльність» розглядається як інтегрована дія управління проектами, яка об'єднує концепції проектної та диригентської діяльності для досягнення стратегічних цілей та оптимального використання ресурсів. Застосування концепції диригентської проектної діяльності у музичній сфері не тільки відповідає вимогам сучасного музичного оточення, але й має потенціал для подальших наукових досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дзундза Р. Особистість українського хорового диригента кінця XIX – початку XXI століть в контексті проблем ідентичності: дис. ... доктора філософії: 034. Івано-Франківськ, 2021. 282 с.
2. Заяць О., Ревенко Т. Міжкультурна комунікація в контексті світових викликів. Київ: «Києво-Могилянська академія», 2018. 240 с.
3. Козир А. Диригентсько-хорова підготовка як основа фахового становлення майбутнього вчителя музики. *Молодь і ринок*. 2011. 11(82). С. 19–24.
4. Пучко-Колесник Ю. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2009. 20 с.

5. Сенченко Л. Формування хорового мислення диригента. Рівне, 1998. 128 с.
6. Шумська Л. Технології розвитку soft skills в системі фахової бакалаврської підготовки хорових диригентів. *Наукові записки НДУ ім. М. ГОГОЛЯ*. 2022. № 2. С. 121–130.
7. Ярошенко І., Серганюк Ю. Концептуальні особливості методики роботи з хором : навчальний посібник. Київ : Видавництво «Білий Тигр», 2020. 100 с.
8. Chan A. Key performance indicators for measuring construction success. *Benchmarking an Int. J.* 2004. 11. P. 203–221.
9. Duke R. Bringing the art of rehearsal into focus: The rehearsal frame as a model for prescriptive analysis of rehearsal conducting. *Band Research*. 1994. 30(2). P. 78–95.
10. Goolsby T. Verbal instruction in instrumental rehearsals: A comparison of three career levels and preservice teachers. *Journal of Research in Music Education*. 1997. № 45. P. 21–40.
11. Kant I. 1724-1804. Critique of judgment. Translation of Kritik der Urteilskraft. «Including the first introduction.». New York, 1987. 685 p.
12. Morrison S. The use of recorded models in the instrumental rehearsal: Effects on ensemble achievement. Update. *Applications of Research in Music Education*. 2002. 20(2). P. 21–26.
13. Parfitt M., Sanvido V. Checklist of Critical Success Factors for Building Projects. *J. Manag. Eng.* 1993. №9. P. 243–249.
14. Skadsem J. Effect of conductor verbalization of dynamic markings, conductor gesture, and choir dynamical level on singers' dynamic responses. *Journal of research in music education*. 1997. Volume 45. Foix 4. P. 509–520.
15. Zid C., Kasim N., Soomro A. Effective project management approach to attain project success, based on cost-time-quality. *Int. J. Proj. Organ. Manag.* 2020. № 12. P. 149–163.

REFERENCES:

1. Dzundza, R. (2021). Osobystist ukrainskoho khorovoho dyryhenta kintsia XIX – pochatku XXI stolit v konteksti problem identychnosti [The personality of the Ukrainian choral conductor from the late 19th to the early 21st century in the context of identity issues]. *Candidate's thesis*. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
2. Zaiats, O., & Revenko, T. (2018). *Mizhkulturna komunikatsiia v konteksti svitovykh vykykiv [Intercultural communication in the context of global challenges]*. Kyiv: «Kyievo-Mohylianska akademiiia» [in Ukrainian].
3. Kozyr, A. (2011). Dyryhentsko-khorova pidhotovka yak osnova fakhovoho stanovlennia maibutnoho vchytelia muzyky [Conductor and choral training as a basis for the professional development of a future music teacher]. *Molod i rynek – Youth and the Market*, 11(82), 19–24 [in Ukrainian].
4. Puchko-Kolesnyk, Yu. (2009). Diialnist dyryhenta-khormeistera yak sotsiokulturnyi fenomen [Activity of the conductor-choirmaster as a socio-cultural phenomenon]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Senchenko, L. (1998). *Formuvannia khorovoho myslennia dyryhenta [Formation of the conductor's choral thinking]*. Rivne: RDIK Lista [in Ukrainian].
6. Shumska, L. (2022). Tekhnolohii rozvytku soft skills v systemi fakhovoi bakalavrskoi pidhotovky khorovykh dyryhentiv [Soft skills development technologies in the system of professional bachelor's training of choral conductors]. *Naukovi zapysky NDU im. M. HOHOLIA – Scientific notes of NDU M. Gogol*, 2, 121–130 [in Ukrainian].
7. Yaroshenko, I., & Serhaniuk, Yu. (2020). *Kontseptualni osoblyvosti metodyky roboty z khorom [Conceptual features of the method of working with the choir]*. Kyiv : Vydavnytstvo «Bilyi Tyhr» [in Ukrainian].
8. Chan, A. (2004). Key performance indicators for measuring construction success. *Benchmarking an Int. J.*, 11, 203–221 [in English].
9. Duke, R. (1994). Bringing the art of rehearsal into focus: The rehearsal frame as a model for prescriptive analysis of rehearsal conducting. *Journal of Band Research*, 30(2), 78–95 [in English].
10. Goolsby, T. (1997). Verbal instruction in instrumental rehearsals: A comparison of three career levels and preservice teachers. *Journal of Research in Music Education*, 45, 21–40 [in English].
11. Kant, I. (1987). *1724-1804. Critique of judgment*. Translation of Kritik der Urteilskraft. «Including the first introduction.». New York [in English].
12. Morrison, S. (2002). The use of recorded models in the instrumental rehearsal: Effects on ensemble achievement. Update. *Applications of Research in Music Education*, 20(2), 21–26 [in English].
13. Parfitt, M., & Sanvido, V. (1993). Checklist of Critical Success Factors for Building Projects. *J. Manag. Eng.* 9, 243–249 [in English].
14. Skadsem, J. (1997). Effect of conductor verbalization of dynamic markings, conductor gesture, and choir dynamical level on singers' dynamic responses. *Journal of research in music education*, 45(4), 509–520 [in English].
15. Zid, C., Kasim, N., & Soomro, A. (2020). Effective project management approach to attain project success, based on cost-time-quality. *Int. J. Proj. Organ. Manag.* 12, 149–163 [in English].

УДК 781.63 (477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-6>**Богдан КИСЛЯК**

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

ORCID: 0000-0002-5622-8851

Бібліографічний опис статті: Кисляк, Б. (2023). Інструментальний стиль баянної творчості кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 42–49, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-6>

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ СТИЛЬ БАЯННОЇ ТВОРЧОСТІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена дослідженню інструментального стилю баянної творчості в період кінця ХХ – початку ХХІ століття – ключового моменту в історії цього інструмента, коли традиційне бачення баянної музики почало доповнюватися новими, сучасними тенденціями. Кінець ХХ та початок ХХІ століття визначилися як період інтенсивних змін у світі музики, а особливо в сфері баянної творчості. Під впливом глобалізації, технологічного прогресу та суспільних змін, баянний репертуар, стиль виконання та саме сприйняття цього інструмента пройшли через революційні зміни. Основна мета дослідження – виявити основні зміни в інтерпретації, техніці гри та репертуарі, які відбулися протягом цього періоду. Починаючи з огляду історичного контексту, у статті акцентується увага на тому, як суспільно-культурні обставини вплинули на розвиток баянної музики. Важливу роль у цьому процесі відіграли численні композитори та виконавці, що адаптували класичний репертуар, інтегрували народні мелодії та елементи сучасної музики в свої твори для баяна. В статті акцентовано увагу на нових техніках гри, що з'явилися завдяки експериментам виконавців і потребам сучасних композицій. Вивчення різних інтерпретацій, починаючи з традиційних виконань і закінчуючи авангардними підходами, дозволяє краще розуміти, яким чином баян як інструмент адаптувався до вимог сучасної епохи. Висновок статті підсумовує ключові зміни в інструментальному стилі баянної творчості та розглядає можливі напрямки для подальших досліджень в цій області. На думку автора, розуміння цих тенденцій є важливим для того, щоб оцінити поточний стан та майбутнє баянної музики в глобальному музичному просторі.

Метою статті є дослідження та аналіз особливостей розвитку інструментальних традицій баянної музики кінця ХХ початку ХХІ століття, а також вивчення основних тенденцій, нововведень у техніці виконання, а також виявлення впливу культурних, соціальних та технологічних факторів на розвиток баянної творчості та його стилю.

Наукова новизна відкриває новий погляд на розвиток цього музичного напрямку. В ній глибоко і систематично аналізуються стилістичні особливості та зміни, що відбулися за зазначений період. Виявлено і висвітлено певні нові тенденції в баянній творчості, які до цього моменту залишалися поза увагою дослідників. Особлива увага приділяється сучасним методам музикознавчого аналізу, завдяки яким можна глибше зануритися в нюанси інструментального стилю. Робота розглядає баянну творчість в широкому культурно-історичному контексті, демонструючи, як соціальні, культурні та технологічні зміни того часу впливали на розвиток цього напрямку музики.

Висновки. Вивчення інструментального стилю баянної творчості кінця ХХ – початку ХХІ століття дозволило глибше зрозуміти динаміку та многогранність цього періоду в історії баяна. Цей інтервал часу став ключовим у формуванні сучасного обличчя баянного мистецтва. Під впливом широких суспільно-культурних змін, зокрема політики, технологій, і глобалізації, баянний репертуар перетворився, відображаючи глобальні музичні тенденції. Адаптація класичного репертуару, інтеграція народних мелодій та сучасних музичних елементів показала, яким гнучким та мультифункціональним може бути цей інструмент. Зміни в техніці гри, вплив інших музичних жанрів та інструментів свідчать про те, що баянні майстри активно шукали нові можливості для самовираження, експериментуючи і долаючи музичні кордони.

Ключові слова: баян, інструментальний стиль, ХХ століття, ХХІ століття, сучасні тенденції, композитори, виконавці, адаптація, класичний репертуар.

Bohdan KYSLYAK

Candidate of Art History, Senior Lecturer, Lviv State University of Physical Culture named after Ivan Boberskyj, 8 Dzhokhara Dudayeva street, Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0000-0002-5622-8851

To cite this article: Kislyak, B. (2023). Instrumentalniy styl baiannoi tvorchosti kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Instrumental style of accordion artistry of the late 20th – early 21st century]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 42–49, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-6>

INSTRUMENTAL STYLE OF ACCORDION ARTISTRY FROM THE LATE 20TH TO THE EARLY 21ST CENTURY

The article is dedicated to the exploration of the instrumental style of accordion artistry during the late 20th and early 21st centuries – a pivotal moment in the history of this instrument when the traditional perspective on accordion music began to be supplemented with new, contemporary trends. The end of the XX century and the beginning of the XXI century were marked as a period of intense changes in the world of music, especially in the realm of bayan creativity. Influenced by globalization, technological advancement, and societal shifts, the bayan repertoire, performance style, and the very perception of this instrument underwent revolutionary changes. The main objective of the study is to identify the primary changes in interpretation, playing technique, and repertoire that occurred during this period. Starting with an overview of the historical context, the article emphasizes how socio-cultural circumstances influenced the development of accordion music. Numerous composers and performers played a significant role in this process, adapting classical repertoire, integrating folk melodies, and elements of modern music into their compositions for the accordion. The article focuses on the new playing techniques that emerged thanks to the experiments of performers and the needs of modern compositions. Studying various interpretations, from traditional performances to avant-garde approaches, provides a better understanding of how the accordion as an instrument adapted to the demands of the modern era. The article's conclusion summarizes the key changes in the instrumental style of accordion artistry and considers potential directions for further research in this area. In the author's opinion, understanding these trends is essential to assess the current state and future of accordion music in the global musical landscape.

The aim of the article is to investigate and analyze the peculiarities of the development of instrumental traditions of accordion music from the late 20th to the early 21st century, as well as to study the main trends, innovations in performance technique, and to identify the influence of cultural, social, and technological factors on the development of accordion creativity and its style.

The scientific novelty introduces a fresh perspective on the evolution of this musical direction. It deeply and systematically analyzes the stylistic peculiarities and shifts that occurred over the indicated period. Certain novel tendencies in accordion creativity, which had previously remained overlooked by researchers, have been identified and highlighted. Special emphasis is placed on contemporary methods of musicological analysis, which allow for a more profound dive into the nuances of instrumental style. The work considers accordion artistry within a broad cultural-historical context, showcasing how the social, cultural, and technological changes of the time influenced the development of this musical genre.

Conclusions. Studying the instrumental style of accordion artistry from the late 20th to the early 21st century has enabled a deeper understanding of the dynamics and multifaceted nature of this period in accordion history. This timeframe was pivotal in shaping the modern face of accordion artistry. Influenced by vast socio-cultural changes, including politics, technology, and globalization, the accordion repertoire transformed, mirroring global musical trends. The adaptation of classical repertoire, integration of folk melodies, and contemporary musical elements highlighted the versatility and multifunctional capacity of this instrument. Changes in playing techniques, the influence of other musical genres, and instruments suggest that accordion masters were actively exploring new avenues for self-expression, experimenting, and breaking musical boundaries.

Key words: accordion, instrumental style, 20th century, 21st century, contemporary trends, composers, performers, adaptation, classical repertoire.

Актуальність проблеми. Кінець XX – початку XXI століття є вкрай перехідним та трансформаційним для світової музичної культури. Зокрема, кінець XX століття характеризувався глибокими соціокультурними змінами, які відобразилися в музичному мистецтві, включаючи баянне виконавство. Саме в цей період баянна творчість стала віддзеркалювати глобальні музичні тенденції, інтегруючи в себе різноманітні жанри, стилі та техніки. Паралельно із загальною глобалізацією, баян, як інструмент, пережив своєрідне «відродження», активно адаптуючи класичний репертуар, інте-

груючи народні мелодії та сучасні елементи. Всі ці трансформації зробили баянне мистецтво надзвичайно багатогранним і відкритим для новаторства. Тому вивчення особливостей розвитку інструментального стилю цього періоду є важливим кроком у розумінні еволюції баянної музики та її місця в сучасному музичному просторі.

Аналіз наукових досліджень і публікацій демонструє, що ця тема стала предметом уваги численних вчених, музикознавців і виконавців. Зокрема, багато дослідників звертали увагу на еволюцію технічних аспектів гри на баяні, на

зміни в репертуарі та на особливості виконавської школи. Переглядаючи ряд наукових робіт, можна побачити, що основний акцент було зроблено на аналізі нових технік виконання, які виникли в результаті взаємодії традиційних і сучасних музичних стилів. Деякі дослідники також зосереджувалися на вивченні впливу глобалізації на баянну творчість, вказуючи на інтеграцію різних музичних культур в репертуар виконавців. Тим не менш, варто зауважити, що досі існує ряд невивчених аспектів інструментального стилю баянної творчості цього періоду. Це стосується, наприклад, адаптації народних мелодій, впливу технологій на виконавську практику, а також особливостей регіональних шкіл гри на баяні.

Метою статті є дослідження та аналіз особливостей розвитку інструментальних традицій баянної музики кінця ХХ початку ХХІ століття, а також вивчення основних тенденцій, нововведень у техніці виконання, а також виявлення впливу культурних, соціальних та технологічних факторів на розвиток баянної творчості та його стилю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кінець ХХ століття був епохою, що характеризувалася глибокими суспільно-культурними трансформаціями, основу яких склали зміна політичних ландшафтів, стрімкий технологічний розвиток та зростання тенденції до глобалізації. Ці аспекти ускладнилися, формуючи культурний етнос епохи.

Великий вплив мала політика, а саме закінчення Холодної війни та зростання демократії. Розпад Радянського Союзу у 1991 році поставив крапку в епосі Холодної війни. Це не лише привело до політичної та економічної трансформації Східної Європи, але й додало відчуття нової свободи виразу в мистецтвах, що мало свій прояв у зростанні демократії, оскільки багато країн перейшли до демократичного управління, що призвело до зростання культурної та художньої свободи. Свою роль відіграла деколонізація, так як у другій половині ХХ століття світ став свідком спаду колоніальних імперій, що призвело до народження нових націй. Цей процес часто супроводжувався культурним ренесансом, особливо у музиці.

Кінець ХХ століття характеризується технологічним прогресом, який включав в себе цифрову революцію у музиці, медіа та комуні-

каціях. Поява персональних комп'ютерів, інтернету та пізніше Всесвітньої павутини революціонізувала спосіб поширення та споживання інформації. Технології, такі як касетні стрічки, CD та пізніше MP3, трансформували музичну індустрію. А поява мобільних телефонів та електронна пошта, зробили комунікацію миттєвою. І на останок, кінець ХХ століття – початок ХХІ характеризується швидкою глобалізацією. У міру того, як кордони ставали менш непроникними, культурні продукти стали глобальними товарами, а також зростання транснаціональних корпорацій та розширення глобальних торгових мереж стали причинами економічної взаємозалежності. Кінець ХХ століття свідчив про зростання свідомості глобальних проблем.

Музика завжди була відгуком на суспільно-культурні процеси. Зміни, що відбувалися у музичних течіях кінця ХХ – початку ХХІ століття, безпосередньо віддзеркалювали глобальні суспільні тенденції. Баян, як унікальний інструмент з глибокими коренями в європейській культурі, також пройшов крізь цю еволюцію. У таблиці 1 розглянуто декілька ключових музичних течій та їх вплив на баянну музику.

Ці зміни у музичних течіях не лише розширили горизонти баянної музики, але й відкрили нові можливості для артистичного виразу. Баян став не просто народним інструментом, а справжнім вісником сучасних музичних ідей та інновацій.

Кінець ХХ – початок ХХІ століття став ключовим моментом у розвитку техніки гри на баяні. Під впливом інших музичних стилів, глобалізації та бажанням підвищити виразність інструмента, баяністи почали експериментувати з новими прийомами виконання. Одним з таких прийомів є мультіфонічне виконання. Виконавці почали використовувати можливості баяна для одночасного виконання декількох мелодій, створюючи різноманітні музичні текстури. Популярність почало набирати розширене використання ритміки та розширення репертуару. Популяризація ритмічно складних музичних форм, таких як джаз або етнічна музика, спонукала баяністів до більш активного використання лівої руки для акомпанементу і створення ритмічного фону, а завдяки технічним інноваціям баяністи змогли включити до свого репертуару твори, які раніше вважалися недоступними для цього інструмента.

Вплив музичних течій на баянну музику

Течія	Вплив на баянну музику
Мінімалізм	Ця течія акцентувала увагу на повторенні та простоті. В баянній музиці це відбулося через використання простих мелодійних фраз, які розвивалися плавно.
Електронна музика	З появою цифрової технології баян почав інтегрувати електронні ефекти та звучання, розширюючи свої можливості.
Музика світових культур	Глобалізація призвела до змішування культур, і баянні композиції стали інтегрувати елементи з різних музичних традицій, таких як танго, східна медитативна музика чи африканські ритми.
Неокласика	Зростання інтересу до класичної музики в сучасному виконанні призвело до того, що композитори для баяна почали звертатися до класичних форм та стилів, надаючи їм нового звучання.
Постмодернізм	У музиці ця течія відзначалася змішуванням жанрів, стилів і історичних періодів. Баянні твори почали експериментувати з різноманітними формами та жанрами, від бароко до джазу.
Експерименталізм	Шукання нових звукових горизонтів стало особливо популярним у сучасних баяністах. Вони експериментували з неортодоксальними способами гри на інструменті, створюючи нові та унікальні звукові пейзажі.

Флажолети та звукові ефекти у поєднанні з електронікою були ще одним експериментом. Із розвитком технологій баяністи почали експериментувати з електронними засобами, використовуючи педалі ефектів, лупінг та інші засоби для збагачення звучання. Зміни в техніці гри відбилися на репертуарі, стилізації та інтерпретації творів, роблячи баян ще більш універсальним та виразним інструментом, який продовжує адаптуватися до вимог сучасної музичної сцени.

Інтеграція народних мелодій та елементів сучасної музики в баянній творчості мала окреме місце у цей період. У контексті культурних змін кінця ХХ – початку ХХІ століття, баянна музика, традиційно асоційована із народною спадщиною, зазнала резонансу від сучасних музичних тенденцій. Ця взаємодія виявилася в інтеграції народних мелодій з сучасною музичною мовою, розширюючи можливості та виразність інструмента:

1. Адаптація народних тем. Більшість сучасні композитори та виконавці обрали шлях адаптації народних мелодій, інтегруючи їх у нові композиції, зберігаючи при цьому автентичний дух, але додаючи сучасні гармонії та ритміку.

2. Ф'южн-жанри. Поєднання елементів джазу, року, електроніки з народними мелодіями дало змогу створити нові, унікальні ф'южн-жанри, які підкорили слухачів своєю свіжістю та енергією.

3. Експерименти з формою. Традиційні структури народних пісень поступово почали

трансформуватися, відкриваючи дорогу для більш вільних, імпровізованих форм, заснованих на народних мотивах.

4. Глобальний обмін культурами. Відкритий світ без кордонів спонукав баяністів досліджувати та адаптувати музичні традиції різних народів, створюючи еклектичні твори, що поєднують різні культури.

5. Технологічна інтеграція. Сучасні технології, такі як семплери, синтезатори та електронні ефекти, стали інструментами для розширення звучання баяна, дозволяючи виконавцям додавати електронні текстури до народних мотивів.

Цей період характеризується яскравою креативністю, в якій традиційна баянна музика об'єдналася з новими музичними ідеями, що призвело до розвитку нових стилів та підходів у виконанні.

На становлення баянної творчості у період ХХ – ХХІ століття великий вплив мали інші музичні жанри та інструменти. Хвилі музичних жанрів, що рухаються через світову музичну арену, не могли обійти баянне мистецтво. Від джазових імпровізацій до рокових ритмів, від класичних аранжувань до електронних експериментів – баян став не просто співучасником цих течій, але й активним їхнім творцем, створюючи нові підходи до власного звучання.

Джаз, з його свободою імпровізації та гармонічною складністю, запропонував баяністам новий спосіб думки. З'явилися композиції, де баян співзвучав із контрабасом, саксофоном чи тромбоном, демонструючи свою спроможність адаптуватися до джазового ансамблю.

Рок-культура принесла енергію та драйв, а баян, незважаючи на свою на звичність, знайшов своє місце в рок-композиціях. Використання електронних педалей і підсилювачів дозволило баяну зміцнити свій звук та створити нові звукові ландшафти. Баяністи почали експериментувати з реверберацією та іншими ефектами, що додали інструменту нові виміри.

Електронна музика з її синтезаторами та цифровими інтерфейсами вплинула на баянну музику, надихаючи на створення змішаних жанрів, де акустичний звук баяна співіснував з електронними лупами та бітами.

Світова музика з її різноманітним інструментів також внесла свій вклад. Баян почав інтегрувати в себе традиції різних народів, зокрема через спільні виступи з такими інструментами як діджеріду, табла або сітар. Такі експерименти не тільки розширили горизонти слухачів, але й показали безмежний потенціал баяна як універсального музичного інструмента.

Таким чином, інфлюенція інших музичних жанрів та інструментів на баянне мистецтво призвела до того, що баян не залишився на обочині музичного прогресу, а став активним учасником і новатором, адаптуючи нові тенденції і пропонуючи свій унікальний погляд на сучасну музику.

На межі XX – XXI століття спостерігаємо нові тенденції сучасної музики, в тому числі в жанрі баянної музики. Її характеризує розширення та активні пошуки образної палітри спонукає до пошуків нових виразових засобів та збагачення музичної мови. Нове композиторське покоління висуває зокрема нові вимоги до баянного інструменталізму, інструментального колориту і тембру, динаміки та штрихової техніки, що суттєво змінює традиційне уявлення про баянно-інструментальний стиль.

Важлива роль в утвердженні нового баянно-інструментального стилю баянно-інструментального стилю належить Володимирі Зубицькому, який є випускником Київської консерваторії по класу композиції М.Скорика, класу баяна В.Бесфамільнова та класу симфонічного диригування В.Кожухаря і В.Гнідаша (Зубицький, 2018: 40). Провідний український композитор, баяніст, лауреат міжнародних конкурсів. Його мистецтву належить численна кількість творів для баяна: два концерти, дві сонати, шість сюїт, дві джазові партити, Фанта-

зія, твори для ансамблю баяна з флейтою, фортепіано, віолончеллю, велика партія хорової музики, твори для бандури а також багато мініатюр. Композитором створено 3 опери, 2 балети, Кантату-симфонію, 3 симфонії, Концерт для оркестру, камерно-інструментальні твори, хори та романси. Творчість В.Зубицького є вагомим внеском до розширення обріїв інструментального стилю баяна цього періоду.

Його музиці властива широка палітра музичної стилістики від неофольклорних спроб ранньої творчості до неокласичних опусів, авангардних та естрадно-джазових композицій. Хоча заміна басо-акордових послідовностей «готового баяна» на вибірний аналог в них далеко не завжди збагачувало виклад твору; натомість створювало додаткові технічні проблеми у швидких темпах, як це у тій же Фантазії (Будда, 2008: 28). Образно-стильове розмаїття музики відомого українського композитора знаходить увиразнення завдяки новаторським засобам баянного інструменталізму. Як композитор, і водночас концертний виконавець, Зубицький у власних творах активно експериментує у тембрально-фактурній сфері, демонструє сміливі знахідки нової «баянної мови». Використання митцем широкого кола композиторських засобів, насичення образності драматизмом, вичерпна реалізація ресурсів інструмента підіймають професійний рівень баянних творів.

Композитор звертається до народно-жанрових витоків як тематичного зерна багатьох творів, імітує різні інструменти (дзвони, ліру, трембіту тощо), оздоблючи фактуру різноманітними технічними прийомами, багатими виразовими засобами. Максимально насичена палітра динамічних відтінків від ppp до fff, ефектні sf, різноманіття міхових прийомів, новаторське використання рикошету, підкреслюють неповторний індивідуальний інструментальний стиль баяна.

Володимир Зубицький – один з провідних композиторів України, і разом з тим – важлива фігура в новітній історії української баянної музики. З його творами пов'язаний бурхливий вплив оновлення мовного комунікату та образів, що вивів баянну музику на рубежі модерного мистецтва у всій багатолітності його контрастів, інтенсивності вислову та сучасної звуковиразальної палітри. На цій основі

утверджується новий мистецький імідж баяна, вилучений з поля обігу рутинного етнографізму, властивого баянній музиці попередніх років. Про даний феномен В.Зубицького-новатора пише О.Зінкевич: «Він (В.Зубицький – Д.К.) не тільки примусив народний інструмент «заговорити» сучасною мовою, порушуючи ту виключно етнографічну традицію, яка склалася в українській баянній літературі. Він без усяких послаблень на «специфіку інструмента» запровадив баян в річище «всезагальних» своїх творчих пошуків» (Павлій, 1984: 49).

Колоритні фольклорні барви розцвічують інший твір В.Зубицького – «Болгарський зошит». Музичний матеріал сюїти спирається на багатоосновну платформу фольклорних ознак болгарської музики та наспівів карпатського краю. В танцювально-моторних частинах («Кривий танець», «Свято») панують візерункові імпульсивно-нерегулярні болгарські ритми; у лірико-споглядальних («Смерічка», «Флояра», «Легенда») мелодійні наспіви та імпровізаційні награвання карпатських музик. Композиція «Зошит» складається з шести частин. Кожна з них має свою програмну назву, завдяки чому сюїта сприймається як низка колоритних фольклорних замальовок. Ігрові, танцювальні, лірико-оповідальні, динамічні епізоди твору узяті ніби безпосередньо з самого життя та побуту гірського краю – «Сині гори», «Кривий танець», «Флояра», «Троїсті музики».

Вже в першій частині «Веселі бокораші» («бокораші» – лісоруби на закарпатському діалекті) композитор відтворює картину фольклорного музикування. Його характерний колорит передає мелодія на зразок сопілкових награвань з властивими для них дзвінкоголосими трелями, чіткою лапідарністю повторюваних структур та орнаментальними фігураціями. Картинність цього епізоду народно-музичного дійства підкреслюють тоніко-домінантові «кроки» квінт у супроводі, що нагадують гру скрипалів на відкритих струнах (Гуменюк, 2015: 236).

Стимули активізації ритмо-акцентного начала танцювального музикування виявляє низка характерних засобів. Це вибухові «акорди» на *f*, «ударні» низхідні *gliss*, чітко карбований штрих (*marcato sonore*) та трелювання міхом (*ritmato*) в коротких репліках реєстрової «розкиданої» теми (Давидов, 1998: 84).

Яскравими барвами інструментального звукопису змальована друга композиція «Сині гори» (*Andante rubato*). Її говіркову тему супроводить специфічний фонізм застиглого органного пункту – низько звучної квінти (B-F). Закличні ж висхідні інтонації та форшлагові «під'їзди» мелодичного голосу нагадують характерну манеру гри на карпатській трембіті, з її хитким інтонаційним строем (Давидов, 1998: 207).

Карпатський музичний діалект яскраво втілений у п'ятій частині – «Троїсті музики». Для відтворення сцени ігрового дійства композитор використовує оригінальні засоби звуконаслідування інструментів троїстої музики: бубна (його імітують удари по центру розгорнутого міху) й тривалі бурдонні квінти в партії лівої руки, що нагадують дулу. На цей супровід накладається тема відомого гуцульського танцю «Аркана», з характерною для скрипкових награвань щедрою мелізматикою та акцентним підкресленням опорних інтонацій мелодій (Довгаленко, 2020: 20).

Специфічну особливість баянно-інструментального стилю є також відступ Зубицького від традиційного потрактування баяна як мелодичного інструмента. Він істотно розширює його звуко виражальну палітру засобами не мелодичного походження: фактурний рух, ударно-шумові ефекти. Подібний виклад, однак, не виключає яскравої виразності інтонаційних ліній окремих творів («Болгарський («Смерічка»), «Дитяча сюїта» №3 («Пісня») та ін.) як природна мелодійність ліричного вислову. Багатоликий вимір інструментальної мови пов'язаний з широким розмаїттям образно-стильового складу музики Зубицького. У фольклорних істотно творах специфіку інструменталізму підкреслюють явища етнічного фонізму, зокрема наслідування народних інструментів.

У п'єсах естрадно-джазового характеру композитор активно використовує засоби ударної ритмізації, доводячи її до меж семантичного ототожнення з ударно-шумовими інструментами джазу. Це «міхова перкусія», удари по корпусу інструмента, баянним регістрам, міхова ритмізація, тремоло, рикошет. Як зазначає Черноіваненко: «Якщо спробувати проаналізувати джерела музичної мови композитора, ми неминуче стикаємось з цікавими переплетеннями різних явищ. Наприклад, безперечний

вплив творчості його консерваторського педагога М.Скорика, а також музики Б.Бартока, І.Стрвінського, А.Шнітке, Г.Канчелі, композиторів, яких Зубицький вважає своїми неофіційними наставниками, з другого боку віддав данину джазу з його багатством імпульсивної ритміки та колоритною гармонією. Ну й, звичайно, основа основ – вітчизняна й так звана на той час радянська класика...» (Чернованенко, 2000: 146).

Важлива роль у розвитку сучасного баянного мистецтва належить Віктору Власову. Творча постать Віктора Власова – випускника Львівської консерваторії по класу баяна у М.Д. Оберюхтіна. Викладач класу баяна у Одеській консерваторії ім. А.Нежданової.

Широкі визнання його творчого доробку дозволили зарахування до Національної спілки композиторів навіть без професійної композиторської освіти. Творча спадщина для баяна сягає понад сто опусів. Жанрово-стильовий простір сягає від обробок до сучасних модерних творів, від джазових п'єс до романтичних мініатюр. Композитор звертається як до мініатюр, так і до великих форм, створює і концерти для баяна з оркестром, хорові композиції, пише музику до опер, кінофільмів, та для ансамблів різних складів.

У своїх ранніх творах В.Власов продемонстрував творчий підхід до народно-пісенного матеріалу. Після перших різких обробок народних мелодій для баяна «Ой, за гасм,гасм», «Взяв би я бандуру», він робить спробу переосмислення фольклору на основі неваріаційних методів перетворення народних мотивів, – поєднує їх з власним інтонаційним матеріалом та елементами етнічної ілюстративності.

Концертно-віртуозний ракурс інтерпретації народного епосу виявляв «Веснянка». Її тема дещо нагадує українську веснянку «А вже весна, а вже красна». Їй притаманні типові ознаки жанру: посівка вузького інтервального обсягу, веснянкова структура складів (4+4+6+6) та варіантні візерунки обігравання теми. В її обробці композитор майстерно використовує засоби динамізації розвитку. Завдяки структурним модифікаціям теми, імітаційним елементам та урізноманітненню ритмічного викладу у вигляді зіставлень регулярної та нерегулярної акцентності. Народнопісенна основа музики

В.Власова зумовлює її відповідність традиційним моделям композиторського фольклоризму, забарвленого мелодійністю та колоритною гармонією.

Тонко відчувши зміни стильових тенденцій баянної музики, захоплений атмосферою всезагальної пошуковості й творчого експерименту, В.Власов оновлює свій художньо-виразовий комплекс. Його творчість збагачується експресивними, гротескними та медіативно-статичними образами. Помітно збагачується гармонічна мова композитора, а також інструментальна лексика, що разом з іншими засобами музичної мови підкреслює модерний звукообраз баяна.

Творчість В.Власова охоплює широкий діапазон періодизації розвитку баянного інструменталізму, від обробок народного мелосу до використання сучасних композиторських технік та тембральних експериментів. Власов у своїх творах продовжує лінію ударно-акцентної інструментальної стилістики, вперше означено Зубицьким у його фольклорних композиціях потрактування баяна, також широко використовує сучасні композиторські техніки, долучається до сонорних пошуків всебічно збагачуючи музично- виразову мову баянного інструменталізму. Як підсумок аналізу баянної творчості 60–80-х років, належить відзначити появу нових форм баянно-інструментальної стилістики. Провідною стає баянно-концертна модель, оперта на розширений комплекс фактурних і виразових засобів, запозичених у інструментального стилю романтичного піанізму. Його поєднання з особливостями баянного інструменталізму мало своїм наслідком збагачення інструментально-фонічних засобів баяна, включно з колористичним насиченням, прийомами звуконаслідування та ефектно віртуозної складової викладу.

Висновок. Вивчення інструментального стилю баянної творчості кінця ХХ – початку ХХІ століття дозволило глибше зрозуміти динаміку та многогранність цього періоду в історії баяна. Не можна заперечувати, що цей інтервал часу став ключовим у формуванні сучасного обличчя баянного мистецтва. Під впливом широких суспільно-культурних змін, зокрема політики, технологій, і глобалізації, баянний репертуар перетворився, відображаючи глобальні музичні тенденції.

Адаптація класичного репертуару, інтеграція народних мелодій та сучасних музичних елементів показала, яким гнучким та мультифункціональним може бути цей інструмент. Зміни в техніці гри, вплив інших музичних жанрів та інструментів свідчать про те, що баянні майстри активно шукали нові можливості для самовираження, експериментуючи і долаючи музичні кордони.

На завершення, можна констатувати, що баянне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття є свідченням безмежних можливостей людської креативності, її здатності адаптуватися до змінюваних умов та продовжувати захоплювати серця слухачів. Сучасна баянна музика – це не просто відображення свого часу, це активний діалог з ним, який буде продовжуватися і в наступні десятиліття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Булда М. Модернізація музичної мови акордеонно-баянних творів сучасних українських композиторів. Моль і ринок (щомісячний науково-педагогічний журнал. 2008. №5. С. 28-29.
2. Гуменюк Т. Постмодерністська естетика: до визначення поняття. Українське музикознавство (науково-методичний збірник). Випуск 29. С. 236-238.
3. Давидов М. На шляху самоствердження. Проблеми розвитку інструментального мистецтва в Україні. Київ: Вид-во ім. О.Теліги, 1998. С. 82-86.
4. Давидов М. Проблеми розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: 36. наук. пр. Київ: Видавництво ім. О. Теліги, 1998. С. 207.
5. Довгаленко Н. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків ХХ сторіччя. Матеріали до українського мистецтвознавства: 36. наук, праць. Київ, 2020. Вип. 1. С. 19-21.
6. Зубицький В. Межі Майстерності. Музика. Київ. 2018 рік. С. 40.
7. Павлій Г. Про явище фонізму в музиці. Українське музикознавство. Вип.19. Київ: Музична Україна. 1984 рік. С. 49-52.
8. Чернованенко А. Образно-драматургічна роль фактури для баяна другої половини ХХ ст.. 11 Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип.5. Київ, 2000. С. 146-156.

REFERENCES:

1. Bulda M. (2008) Modernizatsiia muzychnoi movy akordeonno-baiannykh tvoriv suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv. [Modernization of the musical language of accordion and bayan works by contemporary Ukrainian composers]. №5. S. 28-29 [in Ukrainian].
2. Humeniuk T. (2007) Postmodernistska estetyka: do vyznachennia poniattia. Ukrainske muzykoznavstvo (naukovo-metodychnyi zbirnyk). [Postmodern aesthetics: towards defining the concept. Ukrainian musicology] Vypusk 29. S.236-238 [in Ukrainian].
3. Davidov M. (1998) Na shliakhu samostverdzhennia. Problemy rozvytku instrumental'noho mystetstva v Ukraini [On the path of self-affirmation. Problems of the development of instrumental art in Ukraine]. Kyiv: Vyd-vo im. O.Telihiy, S. 82-86 [in Ukrainian].
4. Davidov M. (1998) Problemy rozvytku narodno-instrumental'noho mystetstva v Ukraini [Problems of the development of folk-instrumental art in Ukraine] 36. nauk. pr. Kyiv: Vydavnytstvo im. O. Telihiy. S. 207 [in Ukrainian].
5. Dovhaleiko N. (2020) Ukrainskyi muzychnyi avanhard u konteksti stylovykh poshukiv XX storichchia. Materialy do ukrainskoho mystetstvoznavstva [Ukrainian musical avant-garde in the context of stylistic searches of the 20th century]: 36. nauk, prats. Kyiv, Vyp. 1. S. 19-21 [in Ukrainian].
6. Zubytskyi V. (2018) Mezhi Maisternosti [Boundaries of Mastery]. Muzyka. Kyiv.. S.40 [in Ukrainian].
7. Pavlii H. (1984) Pro yavyshe fonizmu v musytsi. Ukrainske muzykoznavstvo. [On the Phenomenon of Phonism in Music. Ukrainian Musicology.]Vyp.19. Kyiv: Muzychna Ukraina. S. 49-52 [in Ukrainian].
8. Chernovanenko A.(2000) Obrazno-dramaturhichna rol' faktury dlya bayana druhoi polovyny XX st.. [The Imagery-Dramaturgical Role of Texture for the Bayan in the Second Half of the 20th Century] 11 Muzychne vykonavstvo. Naukovyi visnyk NMAU im. P.I.Chaykovs'koho. Vyp.5. Kyiv, 2000. S. 146-156 [in Ukrainian].

УДК 78.079:004]:79-025.26

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-7>**Оксана КРУПА***викладачка кафедри фешн і шоу-бізнесу, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. С. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01033***ORCID:** 0000-0001-7387-7565**Бібліографічний опис статті:** Крупа, О. (2023). Цифрові музичні фестивалі як гібридні культурні івенти. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 50–57, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-7>**ЦИФРОВІ МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ ЯК ГІБРИДНІ КУЛЬТУРНІ ІВЕНТИ**

У XXI ст. музичні фестивалі є, як важливим культурним феноменом, котрий формує ідентичність й генерує імерсивний досвід, так і невід'ємним сегментом івент-індустрії у її культурно-розважальному сегменті, в рамках якого використовуються цифрові технології як фактор гібридизації, диференціації та спосіб створення ціннісної пропозиції. **Мета роботи** полягає у розгляді особливостей музичних фестивалів як гібридних культурних івентів, які активно трансформуються саме під впливом сучасних цифрових технологій та соціальних медіа у постковідну епоху. **Методологія дослідження** базується на теоретико-культурному методі, який сприяв осмисленню феномену цифрового фестивалю, зокрема музичного, на фоні постковідної епохи та чергового етапу технологічної еволюції в культурі, а також на системному аналізі, за допомогою якого розглянуто музичний івент крізь призму сукупності інструментів та інновацій, спрямованих на генерування імерсивного досвіду. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що в ньому вперше розглянуто процес цифрової трансформації музичних фестивалів як гібридизація цього типу культурних івентів, що звісно ж вплинуло, як на «ауру» живої музики, так і на розвиток івент-індустрії на сучасному етапі. **Висновки.** Подібні студії допомагають отримати глибші знання про специфіку та еволюцію фестивального руху у XXI ст., не лише усвідомити значення музичних фестивалів для світової економіки та культури, але й констатувати, що гібридні моделі культурно-мистецьких івентів, безумовно, є реальністю, з якою вчені та експерти повинні краще ознайомитися в найближчі роки. Це стосується й музичних фестивалів, які сьогодні сполучають офлайн-стратегії з впровадженням технологій (VR- та AR-технології, соціальні медіа, чат-боти, музичні блоги, безготівкові платежі та ін.).

Ключові слова: музичні фестивалі, гібридні культурні івенти, цифрові технології, соціальні медіа, постковідна епоха, жива музика, VR- та AR-технології.

Оксана KRUPA*Lecturer at the Department of Fashion and Show Business, Kyiv National University of Culture and Arts, 36-e Y. Konovaltsia street, Kyiv, Ukraine, 01033***ORCID:** 0000-0001-7387-7565

To cite this article: Krupa, O. (2023). Tsyfrovi muzychni festyvali yak hibrydni kulturni iventy [Digital music festivals as hybrid cultural events]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 50–57, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-7>

DIGITAL MUSIC FESTIVALS AS HYBRID CULTURAL EVENTS

In the XXI century, musical festivals are as the important cultural phenomenon which forms identity and generates immersive experience and also an integral segment of the event industry in its cultural-entertainment segment in the frames of which digital technologies are used as a factor of hybridization, differentiation, and a way to create a value proposition. **The purpose of the work** lies in consideration of the peculiarities of musical festivals as hybrid cultural events that actively are transforming just under the influence of modern digital technologies and social media in the post-Covid epoch. **The research methodology** is based on the theoretically-cultural method that contributes to understanding the phenomenon of a digital festival, in particular, a musical one, against the background of the post-Covid epoch and the next stage of the technological evolution in culture, and also on the system analysis, with the help of which a musical event through the prism of a set of tools and innovations has been considered, directed on the generating immersive experiences. **The scientific novelty** of the research is that it is the first to consider the process of digital transformation of music festivals as a hybridization of this kind of cultural event that, of course, has influenced as on the "aura" of live music so as the development of event industry on the modern stage. **Conclusions.** Such studios help to get deeper knowledge about specific and evolution of the festival movement in the XXI century, not only realizing the meaning of the musical festivals

for the world economy and culture but, noting, that hybrid models of cultural-art events, no doubt, are the reality with which the scientists and experts should know better in the nearest years. It concerns and musical festivals that nowadays connect offline strategy with the implementation of technologies (VR- and AR- technologies, social media, chatbot, musical blogs, non-cash payments, etc.).

Key words: musical festivals, hybrid cultural events, digital technologies, social media, post-Covid epoch, live music, VR- and AR- technologies.

Актуальність проблеми. Музичні фестивалі вважаються знаковими та успішними, коли вони утверджуються у статусі важливих культурних івентів, відвідування яких дарує незабутній досвід, що хочуть пережити чимало людей (Gajanan, 2019). Розвиток музичних фестивалів, індустрії живої музики та цифрових технологій спричинили їх глибшу інтеграцію в медіапростір у різних форматах. Наразі технології відіграють ключову роль в рамках фестивального руху, створюючи соціальні та кіберпростори, де організатори знаходять нові взаємодії зі своєю аудиторією. У зв'язку з цим, офлайн й онлайн-досвід більше не сприймаються як несумісні фактори, радше як дві важливі складові концепції гібридного досвіду. Те ж саме стосується й музичних фестивалів, які сьогодні сполучають офлайн-стратегії з впровадженням технологій та/або пропонують цифрові та/або віртуальні івенти. Тим більше, що економічна реальність впливає на практику живих виступів, і пандемія 2020 р. вкотре підкреслила важливість цифрових інструментів, які стали в нагоді через скасування фізичних заходів.

Через це, нові можливості музичної та івент-індустрії дозволяють артистам одночасно виступати з кількома живими концертами в різних місцях (Chidekel, 2021), як у цифровому форматі, так і наживо. Це призвело до того, що люди тепер намагаються обирати та контролювати відвідування івентів. Цифровізація та, як наслідок, аудіовізуальна гібридизація культурних івентів, збурили дебати щодо їхньої життєздатності та здатності викликати той самий досвід, як і у випадку з живою інтеракцією відвідувачів з виконавцями та їхнім продуктом, якщо вести мову про музичні фестивалі. Мені видається, що ця тематика є перспективною й малодослідженою в українській культурології, і це підтверджує необхідність подібних досліджень.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музичний фестиваль як соціо-культурний феномен та синтетичний художній простір вивчали й продовжують вивчати, як зарубіжні,

так і українські вчені. Варто відзначити дослідження таких авторів, як А. Беннетт, С. Бережник, І. Бермес, Б. Горлов, Т. Дауд, Т. Зінська, Д. Зубенко, О. Корольчук, С. Коул, К. Ліддл, Дж. Лінгель, М. Морган, М. Нааман, О. Пономаренко, Є. Федорова, Г. Хрома, Г. К. Ченселлор, С. Швед та ін. Йдеться про доволі популярну тематику, як, власне, і сам феномен, який перетворився на специфічну форму міжкультурної комунікації (Іванова, 2021) та один з вагомих й перспективних напрямів івент-індустрії, в рамках якого реалізуються творчі та інтелектуальні ініціативи нашого часу. Музичний фестивальный рух й пов'язані з ним проекти продовжують описувати та вивчати з позицій прикладного знання, розкривати динаміку сучасного творчого та виконавського процесів, насамперед, констатуючи їхню різноманітність, змістовне наповнення, вивчають окремий досвід на прикладі національних та регіональних заходів, коло учасників тощо. Однак, малодослідженим в колі українських культурологів і мистецтвознавців залишається проблема впливу сучасних технологій, як-от цифрових, на формат й контент музичних фестивалів: поодинокими виглядають спроби дослідити цей аспект у працях й публікаціях О. Берегової (2010), І. Бермес (2015), Н. Менька (2023) та ін. Чого не скажеш про зарубіжних вчених, для яких дана проблема є об'єктом пильної уваги. Так, варто звернути увагу на низку останніх досліджень і публікацій у цьому напрямку, приміром, на роботи Т. Гарпера про вплив цифрових технологій на «ауру» живої музики (Harper, 2015), Дж. Ніттеля про інфлюенсерів Instagram у промоції музичних фестивалів серед міленіалів (Nittel, 2020), роль М. К. Дік, Д. Діка і Т. Юнга, присвячена застосуванню VR-технологій та програм на фестивалях (Dieck, Dieck, & Jung, 2021), А. Шипмана і А. Vogель про негативні аспекти культурних онлайн-івентів на прикладі фестивалів (Shipman & Vogel, 2022). Цікаве та ґрунтовне дослідження провели Г. Річардс, А. Димитрова та І. Сімонс, в якому на широкому матеріалі порівняли досвід офлайн

(або фізичних) івентів, онлайн- та гібридних івентів, а також у співпраці з WLO та іншими партнерами оцінили довгострокові наслідки такого цифрового повороту в індустрії дозвілля (Richards, Dimitrova & Simons, 2023).

Мета дослідження полягає у розгляді особливостей музичних фестивалів як гібридних культурних івентів, які активно трансформуються саме під впливом сучасних цифрових технологій та соціальних медіа у постковідну епоху.

Виклад основного матеріалу дослідження. Після пандемії природа івентів змінилася назавжди, а спосіб виробництва, поширення і споживання культурних благ постійно змінюється завдяки швидкому розвитку технологій. Як наслідок, змінюються уподобання споживачів (Harbi, Grolleau, & Bekir, 2014), а живі концерти доповнюють онлайн-формати – музичні блоги та соціальні мережі. Необхідно зазначити, що сама музика також змінилася, завдяки чому фестивалі стали більш привабливими для слухачів (Charbon, 2017). Завдяки оцифровці та потоковому відтворенню музики, розвитку імерсивних технологій (сферичне відео, окуляри віртуальної реальності (VR) та інші веб-програми) впродовж останнього десятиліття популярність віртуальних концертів швидко зростає. У випадку з VR занурення можна описати як відчуття перебування у віртуальній події, що дозволяє користувачеві вирватися з реального світу способом, який відрізняється від перегляду контенту на інших носіях. Це суб'єктивне відчуття участі людини у комплексному та реалістичному досвіді, базованому на стратегіях дизайну, які синтезують сенсорні та символічні фактори.

Інтернет удосконалив комунікацію, а COVID-19 миттєво змінив ставлення до івентів у прямому ефірі (Roettgers, 2021). Цифрові технології починають все більше використовуватися у фестивальному ландшафті та відігравати одну з ключових ролей у переосмисленні фестивального досвіду. Від стрімінгових технологій, на кшталт великих відеоекранів, художніх інсталяцій, величезних LED-масивів на фестивальних сценах, прямі трансляції, VR, чат-боти і чати в прямих трансляціях, безгтові системи, соціальні мережі – ці інструменти та інновації спрямовані на генерування імерсивного досвіду, який запам'ятається ауди-

торії, що бажатиме подібне пережити знову (Pitchfork, 2017).

Існує кілька способів, за допомогою яких аудиторія може використовувати цифрові технології в «живих виступах» ("live-performances"): від публікації фото і відеозаписів у соціальних мережах до участі у додатках соціальних мереж, як-от Twitter (Jones & Bennett, 2015), і безпосередньої участі в прямих трансляціях (livestreams). Прямі трансляції можуть охопити велику та нову аудиторію і, як наслідок, принести мільйонний дохід. Вони не лише є оптимальним способом репрезентації досвіду новим клієнтам, а й мабуть найуспішнішою інтегрованою технологією в івент-індустрії (Kasicki, 2019). Пряма трансляція підходить тим, хто через фінансові або фізичні та когнітивні обмеження вважає за краще залишатися вдома та дивитися шоу, одночасно спілкуючись з іншими людьми (Hatch, 2020). Завдяки цифровим технологіям, таким як трансляція в прямому ефірі, визначення живої музики також розширилося, щоб включити такий спосіб трансляції шоу, який не вимагає знаходження людей в тому самому місці або навіть в той самий час.

Музична індустрія все більше вивчає можливості прямого ефіру та збільшує свої інвестиції в цю технологію. Фестивалі також адаптуються до цієї тенденції, оскільки це спосіб показати глядачам, які з тих чи інших причин не можуть відвідати івенти, щось особливе та унікальне. Прямі трансляції є ефективним інструментом в плані підвищення впізнаваності бренду івенту, розширення аудиторії та сприяння взаємодії.

За підрахунками Bandsintown у 2020 р. з 25 березня по 12 грудня відбулося 60 905 прямих трансляцій. На потоки з 10 000 глядачів або менше припадало близько 75% прямих трансляцій, тоді як потоки у 10 001 – 250 000 глядачів становили 19,1%, а на потоки основних виконавців кількістю 250 000 або більше припадало 3,9% (Chidekel, 2021), що демонструє, наскільки пряма трансляція є надзвичайно потужним інструментом для бренду музичного фестивалю. Людям подобаються прямі трансляції та чати з різних причин, серед яких миттєвий зворотний зв'язок, динамічний досвід у реальному часі та взаємодія з іншими людьми (Hatch, 2020). Крім того, згідно з дослідженням, проведеним Digitell, 30% людей, які дивляться

івент в прямому ефірі, купують квиток на фізичний захід наступного року (Kasicki, 2019).

Якщо говорити про VR, то серед її ключових переваг – «ефект занурення», спільне навчання та навчання на базі досвіду. Занурення має відношення до до технічних можливостей комп'ютерної системи створювати навколишнє та переконливе середовище, з яким учасник може взаємодіяти. VR-технології стали набагато доступнішими, і тепер можна забезпечити захопливе та інтерактивне середовище за доступною ціною, що робить їх комерційно привабливими для споживачів і компаній. Івент-індустрія сьогодні активно впроваджує зазначену трансформаційну технологію в «живі івенти» та застосовує її як альтернативний метод для організації подій (Wreford, Williams, & Ferdinand, 2019). Еволюція моделей споживання музики разом із останніми технологічними досягненнями наразі пропонує аудиторії нові способи участі в живій музиці, включаючи віртуальне відвідування концертів. VR-концерт – це гібридний культурний івент, де реальні користувачі беруть участь в формі аватара у заході, що транслюється в прямому ефірі у виконанні реального артиста, який також є у формі аватара у відеогрі чи на інших платформах (Chidekel, 2021).

Coachella та Tomorrowland також багато інвестують у VR та доповнену реальність (AR). У 2017 р. Coachella запустила додаток AR/VR, де відвідувачі фестивалю могли отримати доступ до AR-досвіду, використовуючи «вітальну коробку» (welcome box) яку раніше отримали в якості маркеру відстеження, перетворюючи його на мініатюрний фестиваль. Також можна було отримати доступ до VR- режиму, де відбувалися безкоштовні екскурсії, розроблені для занурення відвідувачів до фактичного відвідання фестивалю. TomorrowWorld пропонує віртуальний досвід, який дозволяє глядачам досліджувати фестиваль з будь-якої точки світу (Slager, 2021). Бачимо, що потенціал VR в рамках музичної та івент-індустрії величезний, адже її можна користати для імітації практики, що є частиною нашої спільної реальності, та збагачувати власний іммерсивний і мульти-сенсорний досвід у фестивальных івентах.

Розглянемо на прикладі. Фестиваль сучасного виконавського мистецтва в Гластонбері, перетворився з невеликого культурного івенту в Англії на один з найбільших фестивалів музики

та виконавського мистецтва у світі (McKay, 2000). Він має на меті захоплювати та стимулювати молодіжну культуру з усього світу в усіх її формах, поєднуючи популярний формат з більш традиційними ярмарками. Фестиваль процвітає та захоплює публіку завдяки синхронізованому аудіовізуальному рядові, що втілює ідею свободи та «незабутнього досвіду», а також може бути охарактеризований як комплексний культурний івент, котрий відіграє важливу роль у регіональному розвитку та в контексті фестивальної економіки. В межах Гластонбері працює творчий майданчик Shangri La, яким шириться музика і мистецтво, надихаючи все нові покоління та «посилуючи колективну свідомість». Як міждисциплінарний простір й галерея під відкритим небом, фестиваль також надихає на критичну думку, сприяючи діалогу на різну тематику (Glastonbury Festival, 2021). Через пандемію команда Shangri La створила «справжній фестиваль у віртуальному світі» (Long, 2020). Lost Horizon – глибокий багатошаровий досвід, наповнений дикими танцполами, таємними хедлайнерами, візуальним святом мистецтва та перформансу, прихованими майданчиками та кількома великими артистами (Lost Horizon, 2021). Усі члени натовпу – це аватари з характеристиками, які можна вибрати або змінити в будь-який час, коли відвідувач фестивалю забажає. Lost Horizon – перший у світі фестиваль, повністю створений у VR.

Віртуальний Shangri La був представлений на чотирьох віртуальних сценах: нічний клуб під назвою Nomad для гаража та drum & bass, Freedom Stage для музичних гуртів, восьмикутова газова вежа для великого house та techno, а ще S.H.I.T.V, сатиричний медіа-центр, який показує фільми та прямі трансляції артистів на їхніх кухнях, ну і зона посадки та художня галерея. В результаті 10 000 людей дивилися через VR-гарнітури та понад 4 млн спостерігали, як Beatport транслював подію на YouTube (Davies, 2021). Згідно з кількісними показниками, цей віртуальний фестиваль прийняв понад 4,36 млн людей зі 1100 міст у 100 країнах впродовж 2 днів заходу, а понад 70 діджеїв виступали як «реальні особи» на голограмах із зеленим екраном, що відтворювали відомий район Гластонбері. Завдяки 9 ракурсам відвідувачі івенту в додатку Sansar, могли також відвідати всі сфери віртуального світу та пожертвувати

гроші на благодійні цілі, пов'язані з фестивалем (IQ Live Music Intelligence, 2020).

Щодо чат-ботів, то вони прості у використанні, а взаємодія в їх форматі не потребує дуже великого когнітивного навантаження. На додаток до розділу «Поширені запитання» на веб-сайтах фестивалів, промоутери інвестують у попередньо запрограмовані чат-боти з відповідями на різноманітні поширені запитання та, у деяких випадках, технологію штучного інтелекту (AI), яка може навчатися та адаптуватися в ході розмови, зменшуючи втручання людини (Event Manager Blog, 2018). Натомість чати для прямих трансляцій, стверджує Гатч, є чудовий інструмент для залучення аудиторії до фестивалю та участі в дискусії, пов'язаної з ним (Hatch 2020). Навіть з великою кількістю людей, які коментують і беруть участь у чаті, деякі платформи пропонують можливість мати ведучого чату, який модерує розмову, усуває, наприклад, образливі коментарі, або навіть запроваджує повільний режим, щоб всі коментарі можна переглянути. Чати в прямому ефірі, якщо вони правильно побудовані та модеровані, допоможуть зміцнити зв'язки між людьми, об'єднуючи шанувальників та однодумців для обміну досвідом.

Впродовж останніх 10–12 років відбулося кілька очікуваних подій, зокрема у сфері безготівкових платежів. Мобільний продаж квитків і безготівковий розрахунок на фестивалях були реалізовані за допомогою тегів радіочастотної ідентифікації (RFID) і вбудованих браслетів (Hudson & Hudson, 2013). Браслети з RFID дозволяють легше та швидше потрапляти на фестиваль, оплачувати товари та послуги, перебуваючи вже на самому культурному івенті. Ці технології покращили доступ до подій та фестивалів і допомогли промоутерам зменшити рівень шахрайства та часу очікування біля входу.

Ну і соціальні медіа, які кваліфікуються як група Інтернет-додатків, які дозволяють створювати та обмінюватися контентом, що генерується самими користувачами. Цей контент можна розглядати як суму усіх способів використання людьми соціальних медіа. Вчені довели, що дані характеристики роблять його набагато більш цінним для споживачів, і що він має набагато більший вплив на створення капіталу бренду, ніж контент, створений організаторами фестивалю. Зростання платформ соціальних медіа стало одним із ключових фак-

торів, які дозволили шанувальникам музики дізнаватися про фестивалі за допомогою твітів, публікацій у Snapchat, Facebook та Instagram (Raso, 2016). Споживачі використовують веб-сайти для ведення блогів, YouTube і програми соціальних мереж наприклад, Instagram як ефективний інструмент для обміну досвідом, і для того, щоб поділитися останнім зі своїми друзями та підписниками. Більш того, Джонс і Беннет стверджують, що спільне відвідування живих виступів через соціальні мережі, допомагає визначити свою ідентичність, вказуючи на вищий рівень автентичності (Jones & Bennett, 2015). На додаток до цього, компанії в останнє десятиліття також використовували соціальні медіа через їхній потенціал залучення та співпраці зі споживачами, будучи одним із найефективніших інструментів підвищення обізнаності про продукти та бренди. Такі фестивалі, як Tomorrowland, Coachella та Lollapalooza, навчилися керувати своїми опціями в соціальних мережах, щоб стати ближче до своєї аудиторії. І статистика підтверджує це: як-от, Coachella ділиться історіями про свої івенти щодня, а тому є одним із найбільш обговорюваних музичних фестивалів у світі – 41,8 млн публікацій з 2010 по 2017 р. (Raso, 2016).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, подібні дослідження є важливими для розуміння ситуації, яка склалася сьогодні в івент-індустрії, з урахуванням впливу сучасних цифрових технологій та процесу аудіо-візуальної гібридизації, які зумовили становлення в часи пандемії та постковідну епоху цифрових й віртуальних музичних фестивалів як гібридних культурних івентів. А ще подібні студії допомагають отримати глибші знання про специфіку та еволюцію фестивального руху у XXI ст., усвідомити значення музичних фестивалів для світової економіки та культури. Усвідомлюючи перспективи подальших досліджень, вже можна констатувати, що гібридні моделі культурно-мистецьких івентів, безумовно, є реальністю, з якою вчені та експерти повинні краще ознайомитися в найближчі роки. Це стосується й музичних фестивалів, які сьогодні сполучають офлайн-стратегії з впровадженням технологій (VR- та AR-технології, соціальні медіа, чат-боти, музичні блоги, безготівкові платежі та ін.) та/або пропонують цифрові та/або віртуальні івенти.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Берегова О. Музична культура України в умовах глобалізаційних викликів. *Культурологічна думка*. 2010. № 2. С. 100–111.
2. Бермес І. Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні. *Культурологічна думка*. 2015. №8. С. 150–155.
3. Іванова О. Прояви та форми конкурсно-фестивальної комунікації. *Сучасне мистецтво*. 2021. №17. С. 131–144.
4. Менько Н.А. Фестивально-конкурсний рух у проекції розвитку української культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 45. С. 112–119.
5. Charron J.-P. Music Audiences 3.0: Concert-Goers' Psychological Motivations at the Dawn of Virtual Reality. (A. Jiménez-Zarco, Ed.) *Frontiers in Psychology*. 2017. Vol. 8. URL: https://www.researchgate.net/publication/317389859_Music_Audiences_30_Concert-Goers'_Psychological_Motivations_at_the_Dawn_of_Virtual_Reality (дата звернення: 2.09.2023).
6. Chidekel D. The Future Of Live Events: AR, VR, And Advertising. *Forbes*, 2021. URL: <https://www.forbes.com/sites/legalentertainment/2021/02/09/the-futureof-live-events-ar-vr-and-advertising/> (дата звернення: 2.09.2023).
7. Dieck M. C., Dieck D. T., Jung T. Exploring Usability and Gratifications for Virtual Reality Applications at Festivals. *Event Management*. 2021. URL: https://e-space.mmu.ac.uk/624129/9/ms-19-045_tom_dieck.pdf (дата звернення: 25.08.2023).
8. Event Manager Blog. 7 Music Festival Tech Trends From Glastonbury. 2018. URL: <https://www.eventmanagerblog.com/music-festivaltech-trends-glastonbury> (дата звернення: 05.09.2023).
9. Gajanan M. How Music Festivals Became a Massive Business in the 50 Years Since Woodstock. 2019. URL: <https://time.com/5651255/business-of-music-festivals/> (дата звернення: 20.08.2023).
10. Glastonbury Festival. About Shangri La. 2021. URL: <https://www.glastonburyfestivals.co.uk/areas/shangri-la/about-shangri-la/> (дата звернення: 10.08.2023).
11. Hatch R. Is Livestream the Future of Music Festivals? Ryan Hatch. 2020. URL: <https://hatchryan.medium.com/is-the-future-of-music-festivalslivestream-c9a0dbcc3288> (дата звернення: 2.09.2023).
12. Harbi S. E., Grolleau G., Bekir I. Substituting piracy with a pay-what-youwant option: does it make sense? *European Journal of Law and Economics*. 2014. Vol. 37(2). P. 277–297.
13. Harper T. Aura, iteration, and action: digital technology and the jouissance of live music. Em A. Cresswell-Jones, & R. J. Bennett, *The Digital Evolution of Live Music*. Elsevier, 2015. P. 17–27.
14. Hudson S., Hudson R. Engaging with consumers using social media: a case study of music festivals. *International Journal of Event and Festival Management*. 2013. Vol. 4. P. 206–223.
15. IQ Live Music Intelligence. Shangri-La's Lost Horizon Records 4M+ Viewers. 2020. URL: <https://www.iqmag.net/2020/07/shangri-la-lost-horizon-records-4m-viewers/> (дата звернення: 2.09.2023).
16. Jones A. C., Bennett R. J. *The Digital Evolution of Live Music*. In R. J. Angela Cresswell Jones, *The Digital Evolution of Live Music* Chandos Publishing. 2015. P. 8.
17. Kacicki T. Why You Should Integrate Live Streaming at Your Festival. *Intellitix*. 2019. URL: <https://intellitix.com/hub/festival-live-streaming-marketingstrategy> (дата звернення: 25.08.2023).
18. Long M. Creative team behind Glastonbury's Shangri-La unveil new VR festival. *Design Week*. 2020. URL: <https://www.designweek.co.uk/issues/8-14-june2020/shangri-la-lost-horizon-glastonbury/> (дата звернення: 2.09.2023).
19. Lost Horizon. About. Lost Horizon, august 8th, 2021. URL: <https://www.losthorizonfestival.com/about> (дата звернення: 20.08.2023).
20. McKay G. *Glastonbury: A Very English Fair*. Orion. 2000.
21. Nittel J. In what way do Instagram influencers impact the promotion of music festivals among millennials? Bachelor Thesis, Modul University Vienna, Vienna, 2020.
22. Pitchfork. Blurring the Lines: How Music Festivals Are Becoming More Than Music. 2017. URL: <https://pitchfork.com/features/sponsorcontent/blurring-the-lines/> (дата звернення: 15.08.2023).
23. Raso C. How brands use music festivals to build engagement and profit. *Mumbrella*. 2016. URL: <https://mumbrella.com.au/brands-music-festivalsbuild-engagement-382071> (дата звернення: 2.09.2023).
24. Richards G., Dimitrova A., Simons I. Measuring Physical, Digital and Hybrid Leisure Experiences at Events. *World Leisure Organisation*. 2023. URL: https://www.researchgate.net/publication/362791311_Measuring_Physical_Digital_and_Hybrid_Leisure_Experiences_at_Events (дата звернення: 25.08.2023).
25. Roettgers J. VR wants to save the live music business, one avatar at a time. *Protocol*. 2021. URL: <https://www.protocol.com/vr-music-concerts-festivals> (дата звернення: 20.08.2023).
26. Shipman A., Vogel A. Streaming the festival: what is lost when cultural events go online. *Review of Social Economy*. 2022. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/00346764.2022.2099006?needAccess=true&role=button> (дата звернення: 25.08.2023).

27. Slager N. Festival season, here I come! A study on the factors motivating Dutch techno-house music festival. Bachelor Thesis, University of Twente, Faculty of Behavioural, Management and Social Sciences. 2021.
28. Wreford O., Williams N. L., Ferdinand N. Together Alone: An Exploration of The Virtual Event Experience. *Journal: Event Management*. 2019. P. 721–732.

REFERENCES:

1. Berehova, O. (2010). Muzychna kultura Ukrainy v umovakh hlobalizatsiinykh vyklykiv [Musical culture of Ukraine in the conditions of globalization challenges]. *Kulturolohichna dumka*, 2. 100–111.
2. Bermes, I. (2015). Orhanizatsiini zasady muzychnoho festyvalnoho rukhu v Ukraini [Organizational principles of the music festival movement in Ukraine]. *Kulturolohichna dumka*, 8. 150–155.
3. Ivanova, O. (2021). Proiavy ta formy konkursno-festyvalnoi komunikatsii [Manifestations and Forms of the Communication on Competitions and Festivals]. *Suchasne mystetstvo*, 17, 131–144.
4. Menko, N.A. (2023). Festyvalno-konkursnyi rukh u proektsii rozvytku ukrainskoi kultury [The festival and competition movement in the projection of the Ukrainian cultural development]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 45, 112–119.
5. Charron, J.-P. (2017). Music Audiences 3.0: Concert-Goers' Psychological Motivations at the Dawn of Virtual Reality. (A. Jiménez-Zarco, Ed.) *Frontiers in Psychology*. Vol. 8. URL: https://www.researchgate.net/publication/317389859_Music_Audiences_30_Concert-Goers'_Psychological_Motivations_at_the_Dawn_of_Virtual_Reality (access date: 2.09.2023).
6. Chidekel, D. (2021). The Future Of Live Events: AR, VR, And Advertising. *Forbes*. URL: <https://www.forbes.com/sites/legalentertainment/2021/02/09/the-futureof-live-events-ar-vr-and-advertising/> (access date: 2.09.2023).
7. Dieck, M. C., Dieck, D. T., Jung, T. (2021). Exploring Usability and Gratifications for Virtual Reality Applications at Festivals. *Event Management*. URL: https://e-space.mmu.ac.uk/624129/9/ms-19-045_tom_dieck.pdf (access date: 25.08.2023).
8. EventManager Blog. (2018). 7 Music Festival Tech Trends From Glastonbury. URL: <https://www.eventmanagerblog.com/music-festivaltech-trends-glastonbury> (access date: 05.09.2023).
9. Gajanan, M. (2019). How Music Festivals Became a Massive Business in the 50 Years Since Woodstock. URL: <https://time.com/5651255/business-of-music-festivals/> (access date: 20.08.2023).
10. Glastonbury Festival. (2021). About Shangri La. URL: <https://www.glastonburyfestivals.co.uk/areas/shangri-la/about-shangri-la/> (access date: 10.08.2023).
11. Hatch, R. (2020). Is Livestream the Future of Music Festivals? URL: <https://hatchryan.medium.com/is-the-future-of-music-festivalslivestream-c9a0dbcc3288> (access date: 2.09.2023).
12. Harbi, S. E., Grolleau, G., Bekir, I. (2014). Substituting piracy with a pay-what-youwant option: does it make sense? *European Journal of Law and Economics*, 37(2), 277–297.
13. Harper, T. (2015). Aura, iteration, and action: digital technology and the jouissance of live music. Em A. Cresswell-Jones, & R. J. Bennett, *The Digital Evolution of Live Music*. Elsevier, 17–27.
14. Hudson, S., Hudson, R. (2013). Engaging with consumers using social media: a case study of music festivals. *International Journal of Event and Festival Management*, 4, 206–223.
15. IQ Live Music Intelligence. (2020). Shangri-La's Lost Horizon Records 4M+ Viewers.. URL: <https://www.iqmag.net/2020/07/shangri-la-lost-horizon-records-4m-viewers/> (access date: 2.09.2023).
16. Jones, A. C., Bennett, R. J. (2015). *The Digital Evolution of Live Music*. In R. J. Angela Cresswell Jones, *The Digital Evolution of Live Music* Chandos Publishing.
17. Kacicki, T. (2019). Why You Should Integrate Live Streaming at Your Festival. *Intellitix*. URL: <https://intellitix.com/hub/festival-live-streaming-marketingstrategy> (access date: 25.08.2023).
18. Long, M. (2020). Creative team behind Glastonbury's Shangri-La unveil new VR festival. *Design Week*. URL: <https://www.designweek.co.uk/issues/8-14-june2020/shangri-la-lost-horizon-glastonbury/> (access date: 2.09.2023).
19. Lost Horizon. (2021). About. Lost Horizon, august 8th. URL: <https://www.losthorizonfestival.com/about> (access date: 20.08.2023).
20. McKay, G. (2000). *Glastonbury: A Very English Fair*. Orion.
21. Nittel, J. (2020). In what way do Instagram influencers impact the promotion of music festivals among millennials? Bachelor Thesis, Modul University Vienna, Vienna.
22. Pitchfork. (2017). Blurring the Lines: How Music Festivals Are Becoming More Than Music. URL: <https://pitchfork.com/features/sponsorcontent/blurring-the-lines/> (access date: 15.08.2023).
23. Raso, C. (2016). How brands use music festivals to build engagement and profit. *Mumbrella*. URL: <https://mumbrella.com.au/brands-music-festivalsbuild-engagement-382071> (access date: 2.09.2023).

24. Richards, G., Dimitrova, A., Simons, I. (2023). Measuring Physical, Digital and Hybrid Leisure Experiences at Events. *World Leisure Organisation*. URL: https://www.researchgate.net/publication/362791311_Measuring_Physical_Digital_and_Hybrid_Leisure_Experiences_at_Events (access date: 25.08.2023).
25. Roettgers, J. (2021). VR wants to save the live music business, one avatar at a time. *Protocol*. URL: <https://www.protocol.com/vr-music-concerts-festivals> (access date: 20.08.2023).
26. Shipman, A., Vogel, A. (2022) Streaming the festival: what is lost when cultural events go online. *Review of Social Economy*. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/00346764.2022.2099006?needAccess=true&role=button> (access date: 25.08.2023).
27. Slager, N. (2021). Festival season, here I come! A study on the factors motivating Dutch techno-house music festival. Bachelor Thesis, University of Twente, Faculty of Behavioural, Management and Social Sciences.
28. Wreford, O., Williams, N. L., Ferdinand, N. (2019). Together Alone: An Exploration of The Virtual Event Experience. *Event Management*, 721–732.

УДК 78.071.1:78.03

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-8>**Катерина ПАЛАЧОВА**

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

ORCID: 0000-0001-9662-8721

Бібліографічний опис статті: Палачова, К. (2023). Виміри творчої діяльності композитора: досвід моделювання. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 58–62, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-8>

ВИМІРИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОМПОЗИТОРА: ДОСВІД МОДЕЛЮВАННЯ

Метою дослідження є моделювання вимірів творчої діяльності композитора в українській музичній культурі XXI століття. Актуальність теми дослідження зумовлена потребою наукового осмислення новітніх культуротворчих процесів XXI століття у їх багатовимірності. Наукова новизна. Вперше у науковій практиці здійснено моделювання вимірів творчої діяльності композитора на матеріалі композиторської творчості XXI століття відповідно до форм комунікації, яка здійснюється у тій чи іншій креативній діяльності митця. Висновки. У культурному просторі XXI століття постать композитора реалізує свою творчу діяльність у декількох вимірах. Визначальним критерієм, який уможливує моделювання вимірів творчої діяльності, є форма комунікації. Одноосібна творча діяльність композитора передбачає автокомунікацію, тобто зосередженість митця на власному внутрішньому креативному процесі. У творчій діяльності композитора в межах творчого об'єднання здійснюється комунікація між усіма його рівноправними учасниками. Творча діяльність композитора у вищому навчальному закладі мистецького спрямування передбачає комунікацію, яка пов'язана не лише з композиторською творчістю, але й педагогічною діяльністю. У вимірі творчої роботи композитора в театрі та кіно музика є одним із компонентів загального дійства, тому композиторська творчість підпорядкована режисерському задуму, а комунікація відбувається між усіма учасниками постановочного процесу. Найбільш складеним і варіативним виміром композиторської творчості вбачається творча діяльність в експериментальних творчих проєктах, де комунікація в залежності від концепції конкретного проєкту може набувати різноманітних форм. Змодельовані нами виміри діяльності композитора можуть бути поєднані у творчості одного митця, а отже утворюють цілісну систему творчої діяльності в контексті часопростору новітньої музичної культури.

Ключові слова: музична культура, композитор, творча діяльність, композиторська творчість, комунікація, музика в театрі, українська музична культура.

Kateryna PALACHOVA

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

ORCID: 0000-0001-9662-8721

To cite this article: Palachova, K. (2023). Vymiry tvorchoi diialnosti kompozytora: dosvid modelivannia [Dimensions of composer's creative activity: modeling experience]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 58–62, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-8>

DIMENSIONS OF COMPOSER'S CREATIVE ACTIVITY: MODELING EXPERIENCE

The purpose of the study is to model the dimensions of the composer's creative activity in the Ukrainian musical culture of the XXI century. The relevance of the research topic is determined by the need for a scientific understanding of the latest cultural-creating processes of the XXI century in their multidimensionality. Scientific novelty. For the first time in scientific practice, modeling of the dimensions of the composer's creative activity was carried out on the material of the composer's work of the XXI century in accordance with the forms of communication carried out in one or another creative activity of the artist. Conclusions. In the cultural space of the XXI century, the figure of the composer realizes his creative activity in several dimensions. The form of communication is a defining criterion that enables the modeling of dimensions of creative activity. The composer's individual creative activity involves auto-communication, that is, the artist's concentration on his own internal creative process. In the creative activity of the composer, communication is carried out between all its equal participants within the creative association. The creative activity of a composer

in a higher educational institution of the artistic direction involves communication, which is related not only to the composer's creativity, but also to pedagogical activity. In terms of the composer's creative work in theater and cinema, music is one of the components of the overall action, therefore the composer's work is subordinate to the director's idea, and communication takes place between all participants in the production process. Creative activity in experimental creative projects, where communication depending on the concept of a specific project can take various forms, is seen as the most complex and variable dimension of composer creativity. The dimensions of the composer's activity that we have modeled can be combined in the work of one artist, and thus form a complete system of creative activity in the context of the space-time of modern musical culture.

Key words: *musical culture, composer, creative activity, composer's work, communication, music in the theater, Ukrainian musical culture.*

Постановка проблеми. В музичній культурі ХХІ століття творча діяльність композитора здійснюється у багатьох вимірах. Автор теорії універсальної творчої особистості Ольга Коменда (Коменда, 2020) визначає наступні види творчої діяльності: композиція, виконавство, музично-громадська діяльність, музична педагогіка. Ці види діяльності формують діяльно-структурну модель універсальної творчої особистості. Оскільки не кожного із представників новітньої української музичної культури можна вважати універсальною особистістю, в контексті нашого дослідження зосередимося саме на *композиторській* творчій діяльності митця та спробуємо змодельовати її ключові виміри у соціокультурному просторі ХХІ століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У музикології ХХІ століття творча діяльність композитора досліджується у різних аспектах. Дисертація Ольги Коменди «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі» (Коменда, 2020) присвячена феномену універсальної творчої особистості в аспекті діяльнісного універсалізму. У дисертації Наталії Савицької «Вікові аспекти композиторської життєтворчості» (Савицька, 2010) об'єктами дослідження є композиторська особистість як феномен і динамічний процес у просторі європейської музичної культури ХІХ – початку ХХ століття. Монографія Олени Берегової «Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть» (Берегова, 2013) присвячена проблемам творчої особистості та музичної комунікації на матеріалі новітньої української композиторської творчості. Ірина Коновалова у науковій роботі «Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти» (Коновалова, 2019) створює комплексну мистецтвознавчо-культурологічну концепцію феномена композитора в часопросторі європейської

музичної культури ХХ століття. Дослідницький інтерес Тетяни Кумеди в науковій роботі «Особистість композитора в українській музичній культурі ХХ ст.» (Кумеда, 2006) зосереджено на феномені особистості композитора у розвитку музичної культури України ХХ століття. Віктор Батанов у дисертації «Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.» (Батанов, 2016) досліджує особливості професійної самореалізації композиторської особистості в умовах нової універсальності музичного професіоналізму в ХХ–ХХІ століттях (на матеріалі творчості композиторів Європи та країн Далекого Сходу). Дисертацію Олександра Щетинського «Типологія композиторської самоактуалізації (з творчої лабораторії Л. Грабовського, В. Балея і В. Бібіка)» (Щетинський, 2023) присвячено дослідженню процесів творчої самореалізації композитора на прикладах творчості українських композиторів другої половини ХХ століття.

На сьогодні нами не віднайдено наукових праць, у яких моделювання вимірів креативної діяльності митця здійснено саме на матеріалі композиторської творчості в контексті новітньої музичної культури України. Таким чином, **мета** нашого дослідження – змодельовати виміри творчої діяльності композитора в часопросторі української музичної культури ХХІ століття.

Методи дослідження. У контексті обраної нами проблематики виокремимо найбільш відповідні методи дослідження. *Історико-культурологічний підхід* задіяний при дослідженні культуротворчих процесів у часопросторі новітньої української музичної культури. Запропонований О. Комендою *метод діяльно-структурного моделювання* дозволяє змодельовати виміри творчої діяльності композитора. *Структурно-типологічний метод* дозволяє типологізувати та структурувати виміри діяльності композитора. *Компаративний метод* застосований

при типологізації вимірів креативної діяльності на підставі їх порівняльного аналізу. *Системний метод* дозволяє розглядати виміри творчої діяльності митця як цілісну систему.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Творча діяльність композитора реалізовується в системі соціокультурних інституцій (в одній або декількох одночасно). Критерієм, який дає можливість змоделювати виміри творчої діяльності, є форма комунікації композитора з іншими учасниками культуротворчого процесу. Автор інтерпретативної теорії музичної комунікації Юлія Ніколаєвська (Ніколаєвська, 2020) вказує на те, що новітній соціокультурний контекст обумовлює виникнення нових комунікативних ситуацій. Спробуємо змоделювати ключові виміри творчої діяльності композитора в залежності від форми комунікації, яка реалізується у тому чи іншому вимірі.

Одноосібну творчу діяльність можемо визначити як «головний вид діяльності музиканта-творця – композитор, статус якого є найвищим, адже він найбільше відповідає усім вимогам, що пред'являються до музиканта-творця як того, хто створює щось нове, чого раніше не існувало, а також є, що дуже важливо – інституціонально і фінансово незалежним» (Коменда, 2020, с. 90). У одноосібній творчій діяльності композитора проявляється інтроверсійність, яку дослідник цього феномена Віктор Степурко (Степурко, 2017) визначає як «особливий тип мислення (вдумливе, заглиблене, зосереджене, орієнтоване «всередину» або на внутрішні роздуми, переживання, творчі спостереження), проявлений у заглибленість у власний внутрішній світ, зосередженість на власних роздумах, переживаннях, спостереженнях, відсторонення від навколишнього соціального середовища» (Степурко, 2017, с. 17). Форму комунікації у одноосібній творчій діяльності композитора можемо визначити як автокомунікацію. Кінцевим результатом одноосібної творчої роботи композитора є музичний твір у вигляді партитури. Подальший комунікативний процес з іншими суб'єктами – виконавцем, слухачем, музикознавцем, музичним критиком – може відбуватися вже без участі самого автора музичного твору.

В новітньому українському соціокультурному контексті найбільш поширеною ситуацією є поєднання композитором одноосібної

творчої діяльності з іншими креативними вимірами. Це може бути *діяльність в межах творчих об'єднань*, державних та недержавних.

Державні творчі об'єднання формуються за регіональним та професійним критерієм, мають визначену структуру та статут. Державними творчими об'єднаннями в Україні є, зокрема, обласні організації та осередки Національної Спілки композиторів України, Національна Всеукраїнська Музична Спілка, Національна ліга українських композиторів.

Недержавні творчі об'єднання утворені як спільнота митців-одномумців, для якої регіональний критерій не є визначальним, зважаючи на загальні глобалізаційні тенденції ХХІ століття. Яскравими прикладами недержавних творчих об'єднань є музично-театральна формація NOVA OPERA та лабораторія сучасної опери OPERA APERTA, створені сучасними українськими композиторами Романом Григорівим та Іллею Разумейко. Автори визначають метою творчої діяльності «пошук та випробовування нових шляхів актуального музичного, композиторського та інструментального театру, медіа-опери, перформативних та інтердисциплінарних практик» (OPERA APERTA).

Роль творчого об'єднання може виконувати також *вищий навчальний заклад мистецького спрямування*. Так, наприклад, кафедра композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського від початку свого заснування і до сьогодні була і продовжує бути осередком творчої діяльності харківських композиторів – викладачів кафедри та студентів. Робота на посаді викладача кафедри композиції та інструментування передбачає також і творчу діяльність: написання музичних творів, створення перекладень, транскрипцій, оркестрування, редагування партій, складання нотних збірок та хрестоматій, а також написання музики до вистав.

Робота в театрі – специфічний вимір діяльності композитора, що передбачає співпрацю з постановочною групою вистави у складі режисера, художника, звукорежисера, художника з освітлення, акторами тощо.

Для композитора кінцевим результатом творчої діяльності в театрі є музична фонограма як один з компонентів цілісного сценічного твору

(вистави). У такому випадку нотний текст може бути створений композитором у вигляді партитури або клавіру, або може бути відсутній взагалі.

Процес постановки вистави – складний механізм, у якому композиторська діяльність є одним з його компонентів і підпорядкована режисерському задуму. Важливу функцію у цьому процесі виконує комунікація між композитором і режисером. У цьому контексті усталені традиції творчої співпраці композиторів та режисерів має Харківський університет мистецтв імені І. П. Котляревського, який у 1923 році утворився як Харківський музично-драматичний інститут в результаті реорганізації Харківської консерваторії із відкриттям факультету сценічних мистецтв. Об'єднання в межах єдиного вищого навчального закладу музичної та сценічної професійної сфери заклало фундамент для подальшої багаторічної творчої співпраці композиторів харківської школи з харківськими театрами, яка триває і сьогодні. У ХХІ столітті в харківських театрах представлені вистави з музикою таких представників харківської композиторської школи, як Ігор Гайдено, Геннадій Фролов, Катерина Палачова, Руслан Каширцев, Євген Золотухін.

Творча діяльність в незалежних експериментальних проєктах – найбільш складний і комплексний вимір діяльності митця, у якій композитор може поєднувати різні види творчої діяльності, працювати як одноосібно, так і в колаборації, реалізовувати себе одночасно як композитор і як виконавець тощо. Згідно інтерпретативної теорії музичної комунікації Ю. Ніколаєвської, цю комунікативну ситуацію можна визначити як полілог в новітньому мистецтві. В українському культурному просторі ХХІ століття з'являються числені незалежні експериментальні творчі проєкти, серед яких – аудіовізуальні роботи, звукові інсталяції, роботи у сфері саунд-дизайну тощо. Зокрема, проєкт «Liminal Spaces», ініційований у 2023 році мистецькою платформою «Центр музики молодих», об'єднав десятьох молодих українських композиторів з метою створення

ними музичних творів, які розкривали б тему лімінальності. Результатом проєкту став концерт «Liminal Spaces: 10 творів нової класичної музики», який відбувся 22.05.2023 у Центрі Леся Курбаса (Київ). Ще один новітній експериментальний творчий проєкт «MuSE Canada x Ukraine» від Vivier InterUniversitaire та Студентського науково-творчого товариства «Octopus» розпочався у квітні 2023 року з метою поєднати у музичній колаборації композиторів та виконавців вищих навчальних закладів Квебеку (Канада) та України. Проєкт включає серію регулярних семінарів, орієнтованих на творчу роботу молодих композиторів з виконавцями, а також менторами – українськими композиторами Аллою Загайкевич, Максимом Шалигінін та канадськими композиторами Лорі Редфордом (Laurie Radford) та П'єром-Люком Сенекалем (Pierre-Luc Senécal). Кінцевим результатом «MuSE Canada x Ukraine» передбачено аудіо-та відеозапис творів учасників проєкту у жовтні 2023 року.

Висновки. В залежності від форм комунікації, які проявляються у креативному процесі, в нашому дослідженні змодельовані наступні виміри творчої діяльності композитора у ХХІ столітті:

- одноосібна творча діяльність;
- діяльність в межах творчих об'єднань (державних та недержавних);
- творча діяльність у вищому навчальному закладі мистецького спрямування;
- творча діяльність в театрі як специфічний вимір творчої діяльності композитора, що підпорядкована режисерському задуму;
- творча діяльність в незалежних експериментальних творчих проєктах.

Наведені виміри не є взаємовиключними і можуть бути поєднані у творчості одного митця, а отже утворюють цілісну систему творчої діяльності в контексті часопростору новітньої музичної культури.

Перспективи подальших розвідок пов'язані з дослідженням композиторської творчості в українській музичній культурі ХХІ століття у змодельованих нами вимірах творчої діяльності митця.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Батанов В. Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2016. 18 с.

2. Берегова О. М. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
3. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
4. Кумеда Т. А. Особистість композитора в українській музичній культурі ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 23 с.
5. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01. Харків, 2019. 41 с.
6. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків, 2020. 576 с.
7. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2010. 39 с.
8. Степурко В. І. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
9. Щетинський О. С. Типологія композиторської самоактуалізації (з творчої лабораторії Л. Грабовського, В. Балея і В. Бібіка) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2023. 233 с.
10. OPERA APERTA. URL: https://www.facebook.com/operaapertaopera/about_details

REFERENCES:

1. Batanov, V. Yu. (2016). Universalizm kompozytorskoï osobystosti v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI st. [Universalism of a composer personality in the Art of Music in XX – beginning of XXI century]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Odesa: ONMA [in Ukrainian].
2. Berehova, O. M. (2020). *Intehratyvni protsesy v muzychnii kulturi Ukrainy XX–XXI stolit [Integrative processes in the musical culture of Ukraine of XX–XXI centuries]*. Kyiv: NAM [in Ukrainian].
3. Komenda, O. I. (2020). Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi [Universal Creative Personality in Ukrainian Musical Culture]. *Doctor's thesis*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
4. Kumeda, T. A. (2006). Osobystist kompozytora v ukrainskii muzychnii kulturi XX st. [The personality of a composer in the Ukrainian musical culture of the XX century]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: KNUCM [in Ukrainian].
5. Konovalova, I. Yu. (2019). Fenomen kompozytora v yevropeiskii muzychnii kulturi XX st.: osobystisni ta diialnisni aspekty [The phenomenon of the composer in the European musical culture on the twentieth century: personal and activity aspects]. *Extended abstract of Doctor's thesis*. Kharkiv: HSAC [in Ukrainian].
6. Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI stolit [Homo Interpretatus in the musical art of XX – early XXI century]*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
7. Savytska, N. V. (2010). Vikovi aspekty kompozytorskoï zhyttietvorchosti [Age Aspects of Composer Life and Creative Work]. *Extended abstract of Doctor's thesis*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
8. Stepurko, V. I. (2017). Vyiavy mystetskoï introversii u tvorchosti kompozytoriv Ukrainy druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [The manifestations of artistic introversion in the works of composers of Ukraine in the second half of the XX – the beginning of the XXI century.] *Candidate's thesis*. Kyiv: NAMPCA [in Ukrainian].
9. Shchetynskiy, O. S. (2023). Typolohiia kompozytorskoï samoaktualizatsii (z tvorchoi laboratorii L. Hrabovskoho, V. Baleia i V. Bibika) [Typology of composer's self-actualization (from the creative laboratory of L. Hrabovsky, V. Baley and V. Bibik)]. *Candidate's thesis*. Kharkiv: HNUA [in Ukrainian].
10. OPERA APERTA. Retrieved from https://www.facebook.com/operaapertaopera/about_details [in Ukrainian].

УДК 78.071.1(477)(092):783.8

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-9>

Ірина РОМАНЮК

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

ORCID: 0000-0001-7900-5960

Олена ЯСТРУБ

здобувач поза аспірантурою на здобуття ступеня доктора філософії (кафедра інтерпретології та аналізу музики), викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-7503-7543

Бібліографічний опис статті: Романюк, І., Яструб, О. (2023). «Острозький триптих» О. Козаренка: досвід композиторської інтерпретації православної монодії. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 63–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-9>

До 60-річчя від дня народження
Олександра Козаренка (1963–2023)

«ОСТРОЗЬКИЙ ТРИПТИХ» О. КОЗАРЕНКА: ДОСВІД КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРАВОСЛАВНОЇ МОНОДІЇ

Заявлена наукова проблема спрямована на дослідження композиторського прочитання форм і жанрів українського богослужбового співу. Феномен православної монодії, що є репрезентантом українського духовного співу на етапі генези, привертає увагу митців сьогодення. Актуальність теми зумовлена затребуваністю поглибленого дослідження духовної композиторської спадщини О. Козаренка (1963–2023) з урахуванням її першоджерел, адже наскрізним у доробку митця виявляється звернення до кореневої традиції богослужбового співу – православної монодії. Даний факт є безпрецедентним у композиторській практиці України сьогодення. Окреслена наукова проблема відповідає й актуальному культурно-мистецькому контексту сьогодення, що стосується акапельного хорового мистецтва і репрезентації у виконавському вимірі духовних творів О. Козаренка. **Мета наукової статті** – розглянути духовний хоровий цикл митця «Острозький триптих» (1994) в аспекті композиторської інтерпретації православної монодії (піснеспівів острозького напіву). **Методологія** заснована на поєднанні жанрового, стилізового, структурно-функціонального, інтерпретаційного, семантичного підходів. **Наукова новизна** отриманих результатів пов'язана з дослідженням першого духовного хорового твору О. Козаренка в аспекті композиторської інтерпретації православної монодії; виконавської інтерпретації (хорова капела «Трембіта») тощо. У Висновках підсумовані результати дослідження. На прикладі третього номеру циклу «О Тебi радується» розглянуто першоджерело (острозького напіву) як зразка богородичної гимнографії з виокремленням образно-семантичного, музично-стилістичного та композиційно-драматургічного рівнів аналізу. Враховано наявні міжмистецькі зв'язки через приклад іконографічного втілення тексту молитви задостойника (Ікона Пресвятої Богородиці «О Тебi радується»). У композиторському прочитанні О. Козаренка, де майстерно застосовано стилістику партесного письма та принципів співу Києво-Печерської Лаври, визначено першорядність ролі вербального тексту у побудові форми і, відповідно, віхах музичної драматургії: (initio – строфа 1, totus – 2–4 строфа, tertius – строфа 5 і кода).

Ключові слова: українська музика, композиторська творчість О. Козаренка, монодія, інтерпретація, хорове письмо, музична драматургія, хорове виконавство.

Iryna ROMANIUK

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

ORCID: 0000-0001-7900-5960

Olena YASTRUB

Beyond-postgraduate candidate for the degree of PhD at Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts (Department of Interpretology and Music Analysis), lecturer at the Department of Choral, Opera and Symphony Conducting, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0001-7503-7543

To cite this article: Romaniuk, I., Yastrub, O. (2023). «Ostrozkyi tryptykh» O. Kozarenka: dosvid kompozytorskoj interpretatsii pravoslavnoi monodii ["Ostrozkyi triptych" by O. Kozarenko: experience of the composer's interpretation of the orthodox monody]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 63–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-9>

"OSTROZKYI TRIPTYCH" BY O. KOZARENKO: EXPERIENCE OF THE COMPOSER'S INTERPRETATION OF THE ORTHODOX MONODY

The stated scientific problem is aimed at researching ways of the composer's reading of forms and genres of Ukrainian liturgical singing. The phenomenon of Orthodox monody, which is a representative of Ukrainian spiritual singing at the stage of genesis, attracts the attention of today's artists. The urgency of the topic is stipulated by the demand for an in-depth scientific study of the spiritual composing legacy of O. Kozarenko (1963–2023) taking into account its primary sources, because the appeal to the root tradition of liturgical singing – the Orthodox monody – is found throughout the artist's creative work. This fact is unprecedented in the compositional practice of Ukraine of today. The outlined scientific problem also corresponds to the actual cultural and artistic context of today, which concerns the a cappella choral art and the performing representation of O. Kozarenko's spiritual compositions. The purpose of the scientific article is to consider the spiritual choral cycle of the artist called "Ostrozkyi triptych" (1994) in the aspect of the composer's interpretation of the Orthodox monody (songs of the Ostrozkyi napiv (chant)). The methodology is based on a combination of interpretological, genre, stylistic, structural-functional, semantic approaches. The scientific novelty of the obtained results is related to the study of the first spiritual choral composition of O. Kozarenko in the aspect of the composer's interpretation of the Orthodox monody.

The results of the study are summarized in the Conclusions. On the example of the third piece of the cycle "O Tebi raduyetsya" the primary source (of the Ostrozkyi napiv (chant)) is considered as a sample of the hymnography of the Mother of God with a distinction of figurative-semantic, musical-stylistic and compositional-dramaturgical levels of analysis. The available inter-art connections are taken into account through the example of the iconographic embodiment of the text of the prayer of the zadostoynyk (the Icon of the Holy Mother of God "O Tebi raduyetsya"). In the compositional reading of O. Kozarenko, the primacy of the role of the verbal text in the construction of the form, which consists of 5 sections and coda (which were embodied in the corresponding milestones of musical drama: initio – stanza 1, motus – stanzas 2-4, terminus – stanza 5 and coda) was determined.

Key words: Ukrainian music, composing creativity of O. Kozarenko, monody, interpretation, choral writing, musical dramaturgy, choral performance.

«Пам'ять про Олександра Козаренка
буде тривати стільки,
скільки триває музика,
яка нас усіх єднає
на найвищому духовному рівні»
Андрій Содомора, 22 серпня 2023¹

¹ З промови Андрія Содомори на зустрічі-спомині до 60-ліття з дня народження Олександра Козаренка (22 серпня 2023, Львівська національна філармонія). Знаковою подією вечора стала презентація нового науково-публіцистичного видання «Олександр Козаренко: Недочитана партитура життя... Спогади про митця», 2023 (ідея і втілення – Г. Карась). Повна версія відеозапису In Memoriam to Oleksandr Kozarenko див.: <https://www.youtube.com/watch?v=sViPy7leDGw>

Постановка проблеми. Ангелоподібна природа богослужбового співу є образом втілення небесного порядку на землі. Духовний спів, що віддзеркалює спів ангельський, символізує безкінечний молитовний стан, втілений у православній богослужбовій традиції. Феномен православної монодії, що на етапі генези українського духовного співу сягає своїм корінням доби Київської Русі, привертає увагу митців сьогодення. Олександр Козаренко (1963–2023) – один з перших українських композиторів, хто на початку 1990-х років (разом з Л. Дичко) звернувся до духовної тематики, забороненої радянським тоталітарним режимом². «Острозький триптих» (1994) для мішаного хору *a cappella* постав першим духовним хоровим твором митця³. Даний цикл відкриває другий період композиторської творчості, охоплюючи чотирнадцять років, з 1994 до 2008 рр. (за О. Комендою), та є знаковою точкою відліку духовної творчості О. Козаренка-композитора. В основу твору «покладено мелодіку острозьких наспівів XVI століття та використано стилістику партесного письма й співу Києво-Печерської Лаври» (Коменда, 2020, с. 360). Наступний духовний твір з'являється через два роки – ораторія «*Страсті Господа нашого Ісуса Христа*» (1996), в якому також залучені зразки православної монодії (страсні антифони), а ще через два роки – «*Псалом Давида*» (1998) для хору й оркестру.

У «*Різдвяній Божественній Літургії Святого Отця нашого Іоанна Златоуста*» (1999–2014) для мішаного хору *a cappella* митець продовжує звертатися до давньої монодії у поєднанні з сучасними техніками письма. Напіви, що покладені в основу «*Українського реквієму*» (2008) та «*Української кафолічної літургії*» (2021) – останнього духовного твору О. Козаренка – запозичено з найдавнішої нотолінійної писемної пам'ятки української православної монодії – Львівського Ірмолая кінця XVI століття.

Таким чином, можемо констатувати, що наскрізним у духовній творчості О. Козаренка виявляється звернення до кореневої традиції

українського богослужбового співу – православної монодії. Даний факт є безпрецедентним у композиторській практиці України нашого часу.

У виконавській царині вельми значущим є факт наявних на сьогодні записів чи не всіх духовних творів О. Козаренка (три *CD*), зокрема, у виконанні Львівської хорової капели «Трембіта» (під орудою М. Кулика) та Львівського камерного оркестру *Perpetum mobile* («Ірмологіон» для струнного оркестру, створений на основі догматиків XVI століття⁴, диригент Г. Павлій).

Отже, актуальність теми даної наукової розвідки зумовлена затребуваністю поглибленого наукового дослідження духовної композиторської спадщини О. Козаренка з урахуванням її першоджерел (інтерпретація православної монодії). Додатковим чинником актуальності обраної постановки проблеми слугує культурно-мистецький контекст сьогодення, що стосується акапельного хорового мистецтва і репрезентації у виконавському вимірі духовних творів О. Козаренка.

Мета наукової статті – розглянути «Острозький триптих» О. Козаренка в аспекті композиторської інтерпретації православної монодії (піснеспівів острозького напіву).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У контексті дослідження православної монодії однією з засадничих постає нотна антологія О. Цалай-Якименко, присвячена духовним співам давньої України (XVII – XVIII ст.), в якій систематизовано унікальні зразки українського ірмологічного православного співу (Цалай-Якименко, 2000). У цьому виданні міститься аналізований у даній розвідці піснеспів «*О Тебї Радуется*» (острозького напіву) із зазначенням етнолокальної приналежності та першоджерела документування (1663, Перемищина, Спасівський монастир).

Серед дисертаційних досліджень, пов'язаних з обраною науковою проблематикою, вкажемо на дисертацію А. Ткаченко, присвячену українській православній монодії в творчості українських митців, в якій, з-поміж іншого, виявлено засадничі риси композиторського мислення «в контексті відображення інтонаційного фонду сакральної монодії» (Ткаченко, 2016, с. 7). У дослід-

² Про це зазначає дослідниця творчості О. Козаренка – О. Коменда (Коменда, 2018, с. 148).

³ Принагідно вкажемо, що в контексті всієї жанрової панорами композиторського спадку О. Козаренка, «Ірмологіон» для струнного оркестру (1988) став першим (в рамках інструментального жанру), знаковим твором, котрий визначає звернення митця до церковної монодії.

⁴ На це вказує Ю. Ясіновський (Козаренко, 2002).

дженні авторка розглядає твори В. Степура, І. Небесного, а також ораторію «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» О. Козаренка як зразок композиторського прочитання православної монодії (у даному випадку – страсних антифонів). Врешті, одним із підсумкових положень Висновків є наступне твердження А. Ткаченко: «Звернувшись до такого складного і глибокого сакрального матеріалу, композитори зуміли увиразнити його мелодичне багатство і підкреслити богословські глибини поетичного слова» (Ткаченко, 2016, с. 159).

О. Коменда, авторка теорії універсальної творчої особистості як типологічного явища, апробованій на прикладах дослідження видатних особистостей української національної культури (докторська дисертація, 2020), в першій в Україні монографії, присвяченій творчій постаті О. Козаренка, систематизувала доробок митця у різних царинах діяльності (виконавській, композиторській, науковій), що виявився органічно «вбудованим» в авторську концепцію універсалізму творчої особистості (Коменда, 2017).

Третій номер «О Тебi радується» з «Острозького триптиха» О. Козаренка залучений як приклад при роботі здобувачів освіти над хоровою партитурою і в новітньому навчально-методичному посібнику для мистецьких навчальних закладів I–IV рівнів акредитації (Луцьк, 2018), де враховуються засадничі положення щодо форми, фактурних, мелодичних, ладоінтонаційних принципів організації твору і підсумоване наступне: «У творі поєднано особливості монодії з її індивідуально-авторською інтерпретацією» (2018, с. 48–49).

Виклад основного матеріалу дослідження. Цикл «Острозький триптих» О. Козаренка для чотириголосного мішаного хору *a cappella* (з *divisi* кожної з партій) та *solo* баса (у номері «Блажен муж») містить три композиції різних богослужбових жанрів, а саме: кондак Пресвятій Богородиці «Возбранной воеводи», псалом «Блажен муж» та задостойник «О Тебi радується». Композитор звертається до опрацювання острозького напіву XVI століття – пам'ятки давньої традиції українського духовного співу, що є одним із найяскравіших явищ української гимнографії і постає репрезентантом богослужбової традиції «в ареалі культур православного світу», за визначен-

ням дослідників (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995, с. 79). Ю. Ясиновський – автор переднього слова до нотного видання «Острозького триптиха»⁵ О. Козаренка констатує, що митцю вдалося, не змінивши жодної ноти першоджерела, створити оригінальний авторський твір.

Зупинимось стисло на характеристиці кожного з номерів триптиха. Першоджерелами у всіх трьох композиціях є зразки острозького напіву. Так, кондак Богородиці «Возбранной воеводи» (перший номер) та задостойник «О Тебi радується» (третій номер) становлять «найдовершеніші співи острозького напіву», з огляду на їх музичностильову та естетичну вартість, як засвідчують дослідники (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995, с. 78).

«Возбранной воеводи» (перший номер) острозького напіву є шедевром української співочої культури як репрезентант «мистецького синтезу давніх та сучасних традицій в ділянці сольної-імпровізаційної співочого мистецтва», оскільки «побудова і характер вказують глибинну спорідненість як з давніми, так і сучасними пластами таких жанрів, як Слово-Пісня-Плач» (там само). «Блажен муж» острозького напіву (другий номер), псалом царя Давида, яким відкривається Псалтир, постає взірцем найпростішого способу «перетворення тексту псалма у мистецький твір через застосування мелодекламації тексту і доповнення-вокалізу» (там само).

У рамках даної статті зупинимось детально на аналізі першоджерела третього номеру циклу О. Козаренка – «О Тебi радується» острозького напіву. Щодо дослідження даного зразка медієвістами, наголосимо на цінності блискучої наукової розвідки О. Цалай-Якименко та Ю. Ясиновського, в якій (поруч із аналізом усіх трьох першоджерел піснеспівів «Острозького триптиха» О. Козаренка) здійснюється порівняння задостойника «О Тебi радується» болгарського напіву (генеза) з острозьким і характеризується шлях «трансформації болгарської музичної лексики в українському середовищі» (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995, с. 78).

Спробуємо, спираючись на методику аналізу зразків церковного монодичного співу (Романюк & Дімітрієва, 2023), спроеціювати

⁵ Принагідно зазначимо, що «Острозький триптих» є першим надрукованим твором О. Козаренка.

її на обраний приклад, виокремлюючи три рівні аналізу (образно-семантичний, музично-стилістичний, композиційно-драматургічний рівні).

Образно-семантичний рівень аналізу стосується розгляду генези вербального тексту, образного строю, семантики, функціонування піснеспіву (Романюк & Дімітрієва, 2023, с. 93). Окремо при дослідженні заслугове уваги врахування міжмистецьких зв'язків (зокрема, іконопису), на що вказують дослідники.

Піснеспів «О Тебi радується» на честь Пресвятої Богородиці, є зразком богородичної гимнографії, яка в усій повноті, за Н. Сиротинською, репрезентована у літургійних піснеспівах християнського обряду (Сиротинська, 2017, с. 38). І далі, богородичний репертуар в богослужінні «надає образу Діви Марії значення "лейттеми" й особливої місії посередництва поміж двома світами» (там само).

Як відомо, приводом для створення молитви задостойника «О Тебi радується» Іоанном Дамаскіним⁶ (673–777) постало чудесне зцілення руки святого. В перекладі з церковнослов'янської мови прояснюється основний зміст молитви: «*За Тебе, Благодатна, радіє все творіння, – сонм ангелів і людський рід! Ти святий храм і рай духовний, Ти слава дів: від тебе прийняв плоть Бог і став немовлям Той, Хто перед всяким часом був нашим Богом. Бо Він лоно Твоє перетворив у Престол і утробу Твою зробив ширшою небес. За Тебе, Благодатна, радіє все творіння. Слава Тобі!*» (Московчук, 2010, с. 208).

Задостойник (ірмос дев'ятої пісні святкового канону з відповідним приспівом) – це піснеспів на честь Божої Матері, що виконується під час Божественної літургії замість піснеспіву «Достойно єсть» (Московчук, 2010, с. 675).

Не можна не враховувати іконографічний контекст, що безпосередньо стосується вербального тексту досліджуваного зразка (єдність церковного співу та іконопису є основою храмової православної традиції). Богослужбовий спів та іконопис тісно взаємопов'язані з канонічними текстами, що підтверджується іконографічним втілення тексту молитви «О Тебi радується» в Іконі Пресвятої Богородиці.

⁶ Іоанн Дамаскін (Сирія, VIII ст.) – християнський святий, теоретик-практик, який систематизував осьмогласся в теоретичному і практичному аспектах; автор «Октоїха», затвердженого православною Церквою як практичне керівництво під час богослужбового співу.

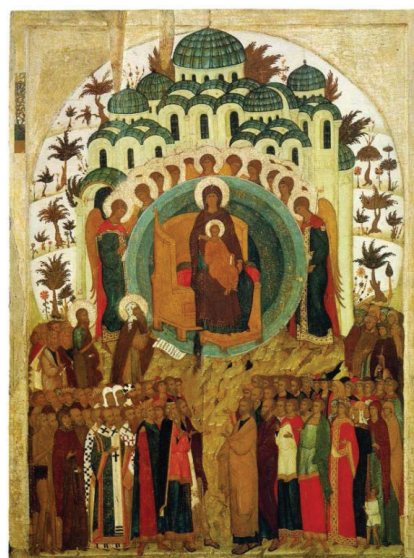


Рис. 1. Ікона «О Тебi радується»

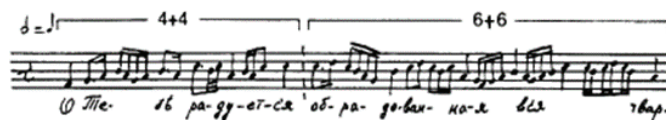
На Іконі, що має назву «*О Тебi радується*» (гр. «*Επί Σοι χαίρει...*»), зображені перші рядки тексту піснеспіву: «*О Тебi радується, Благодатная, всякая твар, Ангельський собор, і Человіческий рід, Освященний храм, і рай словесний...*». На ній Пресвята Богородиця з Богомладенцем на Престолі перебуває серед Небесної божественної слави, на фоні собору Ангелів та Храму, що розташований у райському саду. Біля підніжжя престолу зображений автор піснеспіву Іоанн Дамаскін, який простягає до Пресвятої Богородиці як приношення свиток із священним текстом молитви «*О Тебi радується*» (див. зображення Ікони «*О Тебi радується*»).

Музично-стилістичний рівень аналізу пов'язаний з особливостями музичної лексики досліджуваного зразка. Піснеспів «О Тебi радується», як і інші зразки духовного співу, семантично є відповідним ангелоподібному співі (*янгологласному*, за Л. Чаріковою), який відтворюється в православному богослужінні. Така спорідненість монодії увиразнюється, в тому числі, і на рівні «загального мелодичного ладу, і в особливостях його структури», зазначає Л. Чарікова (Чарікова, 2018).

В першоджерелі задостойника острозького напіву втілені «прийоми творчого перетлумачення зразків чужонаціональної культури на українському ґрунті» (Цалай-Якименко & Ясинівський, 1995, с. 78). Йдеться про болгарський напів як першооснову, на основі якого сформу-

вався острозький та київський. Так, в острозькому варіанті піснеспіву переважає «широке мелодичне дихання, а фрази мають тенденцію зливатись у суцільну наспівну течію» (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995, с. 87)⁷:

Острозький
ЛБАН ф. 91172



Як відзначає Ю. Ясиновський, «вокальна природа піснеспівів церковної монодії зумовила їх мелодико-інтонаційне багатство, поступеневий мелодичний рух, широту і рельєфність мелодичної лінії, високий ступінь структурної завершеності» (Ясиновський, 2014, с. 35). Принагідно вкажемо, що вербальний текст піснеспіву разом із мелодикою зумовлюють синкретичну пару «та є рівноправними носіями семантики молитовного тексту» (Романюк & Дімітрієва, 2023, с. 96).

Композиційно-драматургічний рівень аналізу зразків монодії, згідно залученої методики аналізу, пов'язаний із визначенням форми композиції та віх музичної драматургії (*i – m – t*).

Текстомузична форма піснеспіву «О Тебє радується» становить п'ять розділів (строф) із кодою (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995, с. 87).

На рівні музичної драматургії функцію *i (initio)* відіграє перший розділ (перша строфа), *m (motus)* – наступні три розділи (2–4 строфи), *t (terminus)* – заключний п'ятий розділ (строфа) із кодою.

Перейдемо до розгляду «О Тебє радується» в композиторській інтерпретації О. Козаренка. Виконавський аналіз «Острозького триптиха» нами було здійснено на основі існуючого аудіозапису хорової капели «Трембіта» (диригент М. Кулик). А. Патер констатує, що провідна роль хорової капели «Трембіта» полягає у першовідкритті сучасних духовних творів у час мистецьких викликів ХХІ століття, «які сприяють появі сакральних творів сучасних українських композиторів, які по-новому переосмислюють українську традицію монодичних церковних напівів» (Патер, 2021,

с. 130). Звернемо увагу, що обравши за основу зразок монодичного співу, третій номер циклу (як і попередні два) є втіленням багатоголосного хорового письма. Внаслідок такого опрацювання, з опорою на стилістику партесного

концертного жанру та спів Києво-Печерської Лаври, митець, за твердженням Ю. Ясиновського, «створив сучасне полотно, в якому оригінальні напиви отримали нове звучання» (Козаренко, 2002).

Враховуючи першорядність ролі вербального тексту у побудові форми «О Тебє радується» О. Козаренка, визначаємо наявні п'ять розділів із кодою (які втілюються у відповідних віхах музичної драматургії):

**I розділ II розділ III розділ IV розділ
V розділ + Coda**

I строфа II строфа III строфа IV строфа
V строфа + «СлаваТобі»
initio motus terminus

Відсутність розміру та тактових рисок (уніфікованої метричної системи) у хоровій партитурі О. Козаренка є додатковим свідченням прямої спадкоємності принципів метроритмічної організації давніх напівів монодії. Окрім того, митець спирається на модальну систему (відсутня тональна функціональність у класичному розумінні). Хорове письмо (термін О. Заверухи), що обумовлює стиль мислення композитора і є втіленням художнього змісту музичного тексту (Заверуха, 2020, с. 39), спрямоване на втілення відповідної внутрішньої зосередженості, духовного молитовного строю.

Перший розділ виконує функцію *initio* як початкове мелодичне ядро на рівні побудови цілого, з унісону якого проростає увесь подальший розвиток. Витончене опрацювання О. Козаренком острозького напіву у першому розділі представлене жіночим хоровим унісоном (*piano, dolce, Giocoso ma tranquillo*), що в подальшому розгортається на витриманому устої *g* у партії альтів. Початкова інтонація напіву збагачується (зі слова «радується») шляхом застосування терцієвої втори у партії других сопрано:

⁷ Відтак дослідники доходять висновку, що «асиміляція болгарського напіву в Україні – це творчий процес щеплення чужонаціонального твору на ґрунті місцевих співочих традицій». (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995, с. 87–88). Завдяки такому перевтіленню «народилися два загальнонаціональні мистецькі напиви – острозький та київський» (там само).

О Тебi радується

Giocoso ma tranquillo

Подальше інтонаційне звукове мереживо у виконавській інтерпретації хорової капели «Трембіта» набуває більшої експресії звучання, збагачується появою других альтів на устої *e*, що демонструють злагоджений ансамбль, увиразнюючи наявні ознаки кантової стилістики. У фазі кадансування перед початком речення «Ангельський собор»⁸ у виконанні хору залучено особливий прийом, який сприймається як «звукова тиша»: принцип динамічного та теситурного контрасту, увиразнюючи інтонаційне розмаїття мелодичного розвитку, підкреслює сакральність богородичної гимнографії. Даний прийом, що неодноразово спостерігається у досліджуваній нами виконавській інтерпретації, постає принципом, який маркує нові етапи розгортання музичної драматургії на рівні всієї композиції.

Оксамитове звучання альтової партії у виконанні хорової капели «Трембіта» створює відповідну молитовну атмосферу (богородична гимнографія). Завершення фрази у фазі кадансування («*i* род человеческий») в октавний унісон (другі альти та сопрано – устої *g*), із квінтою у партії перших альтів, створює затребувану архаїчність звучання з м'якою атакою звуку у тихому звучанні (що постає одним із ключових виконавських принципів на рівні драматургії цілого):

Метроритмічна структура напіву, на рівні іманентних характеристик, відповідає логіці розвитку музичної драматургії, формуючи «звучний колообіг» образу невидимих ангель-

ських чинів, що прославляють Пресвяту Богородицю.

Об'єднуючим в єдине ціле на рівні драматургії постає принцип ланцюгового дихання у виконавській інтерпретації та прицільна увага на гнучкості і виразності у досягненні об'ємності голосних «*o*», «*i*» та «*a*», підкреслених у незмінній ритмічній структурі (четвертна з крапкою та восьмої тривалостей).

Наступна віха розвитку музичної драматургії твору – *m* (*motus*) – увиразнена в серединній побудові твору (розділи 2–4), що втілюється у збагаченні початкового мелодичного ядра напіву і наскрізній процесуальності. Необхідно підкреслити, що саме на етапах *initio* та *motus* митець залучає принцип розгортання напіву з хорового унісону (або у фактурному викладі у терцію).

Другий розділ («*О священная церкви Раю*», *tr*) виконується хоровою капелою більш рухомо, з дещо підкресленою артикуляцією розспівів (тверда атака звуку) та поступовим динамічним зростанням (починаючи із слова «церкви» у партії альтів). Композитор вперше залучає до жіночого складу хору (паралельний рух у сексту, октаву чи дециму, що є властивим для музичної стилістики Києво-Печерського розспіву) партію тенорів, які виконують варіант початкового звучання острозького напіву

(у збільшенні, амбітус *g-d*). Розщеплення голосів партії сопрано у сексту, з підвищенням теситурних умов (*g* другої октави), втілює семантику образу величності Пресвятої Богородиці:

⁸ У композиторській інтерпретації пауза відсутня.

C. *tr* О свя - щен - на - я церк - ви
 A. *tr* О свя - щен - на - я церк - ви
 T. *tr* свя - щен - на - я церк - ви
 B. *tr* свя - щен - на - я церк - ви

У другому розділі, де вперше звучить *tutti* хору, можемо говорити про наявну хорову фактуру, представлену у двох звучних полях, що є втіленням образу *раю словесного*:

композитор «розцвічує» та оновлює звучання острозького напіву, втілюючи у такий спосіб фактурну просторовість (і розгортання драматургії).

C. ра - ю сло - вес - ний, сло - вес - ний.
 A. ра - ю сло - вес - ний, сло - вес - ний.
 T. *tr* Ра - ю сло - вес - ний, сло - вес - ний.
 B. *tr* ра - ю сло - вес - ний, сло - вес - ний.

Просторовість фактури досягнуто шляхом вступу партії тенорів у квінту (*h-f*) та басовою відповіддю у квінту (*a-e*), за другим незмінним теноровим заспівом, партія басів спрямована до устою *g*. На такому самобутньому колористичному тлі викладена канонічна імітація в октаву, де партія сопрано (*risposta*) та партія альтів (*proposta*) у хоровому виконанні капели демонструють виразність хорової дикції у вимові твердої «р» («раю»), шиплячої «с» («словес-

Продовженням другого розділу («Дівственна похвало», *mf*) є унісонний, тембрально-виразний та м'який за характером звучання, заспів тенорової партії (з тону *h*), з подальшим вступом басової партії на тон нижче (*a*), із подовженими тонами *g – d – fis* у партії других тенорів у фазі кадансування. Так, осердя подовжено-витриманих тонів («фундуєча лінійність») «розцвічує» рухомість паралельного руху (виклад у дециму):

C. *mf* Дівств - вен - на - я
 B. *mf* Дівств - вен - на - я

ний») та об'ємне звучання чоловічої партії, що виконує *фундуєчу* функцію, з подальшим поступовим темповим заповільненням (динамічним спадом та м'якою атакою звуку під час завершення).

Третій розділ («Із неї же Бог воплотися», *forte*) у виконавській інтерпретації постає першою кульмінацією шляхом досягнення чоловічого тембрального ансамблю, що вирізняється терцієвим викладом у партії тенорів, на фоні більш подовжених витриманих звучань у партії басів (які розходяться в октаву, квінту, кварту та сходяться в унісон). Продовженням третього розділу постає

На рівні побудови композиції, використовуючи принцип зміни жіночого на триголосний хоровий склад (та навпаки: чоловічого на жіночий) та *tutti* хору на початку нової побудови,

терцієве, прозоре за характером, виконання партії сопрано у терцію (*g-h*), що семантично уподібнюється образу новонародженого Богомладенця «*і Младенець бил*», демонструючи високу якість світлого за тембральним забарвленням розвитку виконавської драматургії (на *piano*). Поступове збагачення звучання, яке можна порівняти із шляхом духовного сходження, здійснюється принципом почергового вступу партії альтів (устой *e*), тенорів та басів, що увінчується появою хорової вертикалі на устої *g*:



Даний епізод у виконанні хорової капели «Трембіта» звучить із деяким заповільненням, підкреслюючи роль семантики вербального тексту (знаменної події – Народження Христа).

І далі, семантично обумовленим є втілення у виконавській інтерпретації образ Бога-Логоса («*Прежде вічний Бог наш*», *mf*), який втілено у хоровому письмі засобами розширення хорової фактури шляхом підвищення теситурних умов та елементами секвенційного розвитку, з підкресленим у виконавській інтерпретації викладенням тематизму у сексту (партії сопрано та тенорів) та акцентованим інтонуванням партії альтів на одному висотному положенні устою *g*. Гамоподібний висхідний рух басової партії динамізує хорове об'ємне звучання:



Динамічний контраст на рівні виконавської драматургії втілено у четвертому розділі «*Ложесна бо Твоя престол*». Поява виразного хорового ансамблю партії альтів та тенорів (виклад тематизму у сексту та в одному метроритмічному напрямку), з залученням м'якої атаки звуку та принципом *legato*, створюють відповідний образний молитовний стрій надії та любові.

Кантове триголосся на витриманому устої *e* у партії басів знаменує на рівні образної семантики духовний простір («*престол*»).

Особливого значення набуває розвиток мелодичної лінії в партії сопрано, в якій слово-концепт «*Ложесна*» композитор розділяє паузою, таким чином на метро-ритмічному рівні підкреслюючи значення святості «*утроби Божої Матері*».

Двічі повторена фраза, що припадає на слово «*сотвори*», де гамоподібний (та округлий за типом звучання) висхідний рух у партії басів за другим разом відіграє функцію доповнення:



Тематизм «*І чрево Твоє*» (*mp*) розвиваючого типу втілено за рахунок домінування контрастної поліфонії. Партія басів, імітуючи тематизм партії тенорів, з подальшою імітацією сопрано, демонструє метро-ритмічну точність у почергових вступках хорових партій. Спостерігається поступове ущільнення фактури, порівняно з попередніми розділами, що зумовлює масштабне хорове звучання:

На рівні музичної драматургії – п'ятий розділ та кода постають логічним завершенням (*terminus*) композиції, увиразнюючи архітектоніку будови цілого. Октавний унісон чоловічого хорового складу на *forte* підкреслює архаїчний стрій. Поява двох пластів фактури, де чоловічій партії доручено основний тематичний матеріал,



а жіноча контрапунктує до основної тематичної лінії, демонструє нову, здобуту якість інтонаційно-тембральної виразності, мистецьку довершеність та стрункість багатоголосного хорового письма. Композитор вперше залучає октавний хоровий унісон на устої *h* («обрадованная вся твар», *fortissimo*) у середніх теситурних умовах, що в виконавській інтерпретації формує густе оксамитове забарвлення, ба більше – фактурну просторовість⁹:



Кульмінація славословія «слава Тобі» (кода, *terminus*) підкреслена підсиленням динамічної градації, зменшенням руху дрібними тривалостями шляхом упровадження більш подовжених тривалостей, появою підголоску у альтовій та басовій партії, дещо підкресленого низхідного ходу *c-g-e-c* партії басів на слові «слава», таким чином взаємодоповнюючи фінальне рельєфне звучання острозького напіву на рівні драматургії цілого. У виконавській інтерпретації за рахунок поступового заповільнення, де мелодичний рух у сексту партії сопрано та партії тенорів на устої *d* у партії басів виразно огортає тембральним звучанням, досягнуто

вершинну точку: від виразного жіночого звучання до соборного величання Пресвятої Богородиці (усім складом хору).

Таким чином, можемо констатувати увиразнення хорового письма «О Тебi радується» О. Козаренка у виконавській інтерпретації хорової капели «Трембіта», оскільки, за О. Заверухою, «хорове письмо розглядається як процес розкриття сенсу в реальному звучанні виконавців, початково закладеного композитором і в процесі сприйняття цього тексту слухачем (Заверуха, 2020, с. 38).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Композиторська творчість Олександра Козаренка (1963–2023) знаменує появу нової доби відродження українського духовного співу у композиторській інтерпретації після його довготривалої заборони у минулому столітті (згадаєм вершинні зразки хорової творчості митців першої третини ХХ століття «*нovoї школи*» української духовної музики, за О. Козаренком).

Творче багаторічне спілкування митця з родиною Ясіновських¹⁰ свідчить про те коло непересічних особистостей, які, можемо дозволити припустити, вплинули на вибір життєтворчого шляху О. Козаренка, що даний від Бога (це підтверджує і позиція самого Олександра Володимировича – бути вірним своєму покликанню у житті).

Наскрізним у духовній композиторській творчості митця постало звернення до генези українського богослужбового співу – православної монодії. Поява «Острозького триптиха» О. Козаренка (1994) для мішаного хору *a cappella* є винятковим фактом опрацювання

⁹ Як зазначає О. Заверуха: «Типи сучасного хорового письма спрямовані на звуковий вимір, що полягає у принципі фактурної просторовості» (Заверуха, 2020, с. 39).

¹⁰ В одному з інтерв'ю О. Козаренко згадував, як навчався у музичній школі у Веслави Ясіновської, дружини Юрія Ясіновського, який регулярно слухав навчання гри на фортепіано Сашка у десятирічному віці, в результаті чого «поволеньки з його легкої руки» Олександр Володимирович поїхав до Львова, а згодом до Києва для отримання вищої музичної освіти.

одного з найяскравіших явищ української гимнографії – **маловідомого острозького напіву** XVI століття як пам'ятки давньої традиції українського духовного співу (окремим підтвердженням слугує вибір композитором назви циклу).

В рамках наукової розвідки здійснено аналіз третього номера («О Тебi радується») з «Острозького триптиха» О. Козаренка в аспекті композиторської інтерпретації православної монодії (піснеспівів острозького напіву) з урахуванням виконавських принципів (на прикладі існуючого аудіозапису хорової капели «Трембіта», Львів, диригент М. Кулик).

Свідченням прямої спадкоємності принципів метроритмічної організації давніх напівів монодії постала відсутність розміру та тактових рисок (уніфікованої метричної системи) у хоровій партитурі з опорою на модальну систему. На етапах *initio* та *motus* у розвитку музичної драматургії композиції митець використав принцип розгортання напіву з хорового унісону чи у фактурному викладі у терцію. Слід відзначити, що повернення до терцієвого викладу різним хоровим складом є одним із сталих прийомів, що характеризують відповідний композиторський підхід до опрацювання острозького напіву: йдеться про майстерне застосування композитором стилістики партесного письма (кантовий виклад) та провідних принципів співу Києво-Печерської Лаври (рух паралельними терціями, квінтами, секстами та октавами, децимами). На рівні музичної драматургії логічним завершенням твору (функція *terminus*) постають п'ятий розділ та кода (славословіє), де засвідчено нову,

здобуту якість інтонаційно-тембральної виразності як торжества величі острозького напіву – символа вічності, духовної незламності та віри.

Фактурна просторовість постає одним із принципів композиторського мислення О. Козаренка (детальніше див. аналіз другого розділу¹¹). Осердя подовжено-витриманих тонів («фундуєча лінеарність») увиразнює рухомість паралельного руху. На рівні побудови всього твору, шляхом зміни жіночого на триголосний хоровий склад (та навпаки: чоловічого на жіночий) та *tutti* хору на початку нових побудов, композитор «розцвічує» та оновлює звучання острозького напіву, втілюючи у такий спосіб фактурну просторовість.

«О Тебi радується» у виконавській інтерпретації хорової капели «Трембіта» визначається злагодженим ансамблем, виразною експресією звучання та високою якістю інтонаційно-тембральної виразності на всіх етапах розвитку драматургії, створюючи відповідний молитовний стрій виконуваного твору (богородична гимнографія). Виразна артикуляція церковнослов'янського тексту засвідчує високу професійність на рівні репрезентації традицій богослужбового співу.

«Острозький триптих» О. Козаренка постає відповідним еталону православної монодії (більше – українському духовному співу) в композиторській інтерпретації. Дослідження духовної спадщини О. Козаренка в аспекті композиторської інтерпретації українського духовного співу, що актуалізується нині в музичній науці, визначає перспективи подальших наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Заверуха О. Історико-типологічні принципи хорового письма в українській музиці. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 16 (2), 2020. С. 36–40.
2. Козаренко Олександр. Острозький триптих. Передне слово, біографія автора Ю. Ясіновський. Львів, 2002. 15 с.
3. Коменда О. Жанрова панорама та періодизація творчої діяльності Олександра Козаренка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Музичне мистецтво*, Вип. 2, 2018. С. 146–154.
4. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра мист. : 17.00.03. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020. 519 с.
5. Московчук Л. Українська духовна музика: Навчально-методичний комплекс (програма, методичний посібник, ното-хрестоматія) для вчителів загальноосвітніх навчальних закладів та недільних шкіл. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2010. 704 с.
6. Патер А. Виконавські виміри української сакральної музики: дис. ... доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво». ЛУЕ імені І. Франка; Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2021. 237 с.

¹¹ На конкретному прикладі фактурна просторовість втілюється шляхом вступу партії тенорів у квінту (h-f) та басовою відповіддю у квінту (a-e), за другим незмінним теноровим заспівом, партія басів спрямована до устою g (другий розділ), де викладена канонічна імітація.

7. Романюк І., Дімітрієва С. Галицький напів як феномен українського церковного монодичного співу. *Fine Art and Culture Studies*, Вип. 1, 2021. С. 90–98.
8. Сиротинська Н. Богородична гімнографія як система жанрів сакрального мистецтва. *Українська музика*, 2 (24), 2017. С. 38–44.
9. Ткаченко А. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2016. 185 с.
10. Форми та методи самостійної роботи студента над хоровою партитурою : навч.-метод. посіб. для студ. мист. навч. закл. I–IV рівнів акредитації спец. 025 «Музичне мистецтво» / П. Шиманський, В. Гаврилюк, В. Тиможинський, В. Чепелюк. Луцьк : Вежа-Друк, 2018. 220 с.
11. Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України : Антологія. Київ : Музична Україна, 2000. 220 с.
12. Цалай-Якименко О., Ясиновський Ю. Музичне мистецтво давнього Острога. *Острозька давнина. Науковий збірник*. Львів, Т. I., 1995. С. 74–89.
13. Чарікова Л. Про особливості православного богослужіння, 2018. URL : https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/82971/1/Charikova_wpr_13_2018.pdf
14. Ясиновський Ю. Українська монодія ранньомодерної доби в музично-аналітичному дискурсі. *Історія української музики: Дослідження*, вип. 22 / УКУ, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2014. 84 с.

REFERENCES:

1. Zaverukha, O. (2020). Istoryko-typolohichni pryntsyipy khorovoho pysma v ukrainskii muzytsi [Historical and Typological Principles of Choral Writing in Ukrainian Music]. *Scientific journal Artistic Culture Topical Issues*, 16 (2) [In Ukrainian].
2. Kozarenko Oleksandr (2002). Ostrozkyi tryptykh. Perednie slovo, biohrafia avtora Yu. Yasinovskiy [Kozarenko Oleksandr. Ostrozkyi Triptych]. Lviv [In Ukrainian].
3. Komenda, O. (2018). Zhanrova panorama ta periodyzatsiia tvorchoi diialnosti Oleksandra Kozarenka. [Genre panorama and periodization of creative activity of Oleksandr Kozarenko]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Musical Art*, 2, 146–154 [In Ukrainian].
4. Komenda, O. (2020). Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi. [Universal Creative Personality in Ukrainian Musical Culture] *Doctor's thesis*. Kyiv [In Ukrainian].
5. Moskovchuk, L. (2010). Ukrainska dukhovna muzyka: Navchalno-metodychnyi kompleks dlia vchyteliv zahalnoosvitnikh navchalnykh zakladiv ta nedilnykh shkil [Ukrainian Sacred music: Study-methodical set for teachers of general education establishments and Sunday schools]. Kamianets-Podilskyi [In Ukrainian].
6. Pater, A. (2021). Vykonavski vymiry ukrainskoi sakralnoi muzyky [Performing dimensions of Ukrainian sacred music] *PhD thesis*. Ivano-Frankivsk [In Ukrainian].
7. Romaniuk, I., Dimitrieva, S. (2023). Halytskyi napiv yak fenomen ukrainskoho tserkovnoho monodychnoho spivu [Galician napiv (chant) as a phenomenon of Ukrainian church monodic singing]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 90–98 [In Ukrainian].
8. Syrotynska, N. (2017). Bohorodychna himnografia yak systema zhanriv sakralnogo mystetstva [Theotokos hymnography like a system of genres of the sacred art]. *Ukrainian music*, 2 (24), 38– 44 [In Ukrainian].
9. Tkachenko, A. (2016). Ukrainska sakralna monodiia v suchasni kompozytorskii tvorchosti [Ukrainian sacred monody in modern composing creativity]. *PhD thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
10. Formy ta metody samostiinoi roboty studenta nad khorovoiou partyturoio : navch.-metod. posib. dlia stud. myst. navch. zakl. I–IV rivniv akredyatsii (2018). [Forms and methods of a student's independent work on a choral score: a teaching and methodical guide for students of art educational institutions of levels I-IV of accreditation; 025 "Musical Art"]. P.Shymanskyi, V.Havryliuk, V.Tymozhynskyi, V. Chepeliuk. Lutsk : Vezha-Druk [in Ukrainian].
11. Tsalai-Yakymenko, O. (2000). Dukhovni spivy davnoi Ukrainy : Antolohiia. [Spiritual chants of ancient Ukraine : Anthology]. Kyiv [in Ukrainian].
12. Tsalai-Yakymenko, O., Yasynovskiy, Yu. (1995). Muzychne mystetstvo davnoho Ostroha [Musical art of ancient Ostroh]. *Ostroh Antiquity. Scientific collection*. Lviv. Vol.I, 74–89 [in Ukrainian].
13. Charikova, L. (2018). Pro osoblyvosti pravoslavnoho bohosluzhinnia [About the peculiarities of Orthodox church service]. URL:https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/82971/1/Charikova_wpr_13_2018.pdf
14. Yasynovskiy Yu. (2014). Ukrainska monodiia rannomodernovoi doby v muzychno-analitychnomu diskursi [Ukrainian monody of the early modern era in musical-analytical discourse]. *Istoriia ukrainskoi muzyky: Doslidzhennia*. Vyp. 22 – History of Ukrainian music: Research: Iss. 22. Lviv [in Ukrainian].

УДК 78.03(100)"20":78.071.2:780.647.2(460)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-10>

Лідія СЕНЬКІВ

студентка магістратури кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська область, Україна, 82100

ORCID: 0000-0003-1914-4410

Ірина БЕРМЕС

доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська область, Україна, 82100

ORCID: 0000-0001-5752-9878

Василь ФЕДОРИШИН

заслужений діяч мистецтв України, доктор педагогічних наук, професор, декан факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського, Український державний університет імені Михайла Драгоманова, вул. Пирогова, 2, м. Київ, Україна, 01601

ORCID: 0000-0002-0994-1910

Володимир ШЕЙКО

заслужений діяч мистецтв України, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кавалер ордена «За заслуги» III ступеня, художній керівник та головний диригент Заслуженого академічного симфонічного оркестру Українського радіо, директор Об'єднання художніх колективів «Музика» Українського радіо, професор кафедри оперно-симфонічного диригування, Національна музична академія України імені П. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0009-0005-4384-4259

Бібліографічний опис статті: Сеньків, Л., Бермес, І., Федоришин, В., Шейко, В. (2023). Композиторська творчість Горки Хермоси у авангарді акордеонного мистецтва XXI століття. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 75–85, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-10>

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ГОРКИ ХЕРМОСИ У АВАНГАРДІ АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА XXI СТОЛІТТЯ

Композиторська творчість сучасного іспанського композитора та акордеоніста Горки Хермоси відомо у світі. Він – професор акордеона Музичної консерваторії «Jesús de Monasterio» м. Сантандері (Іспанія). Його музика виконується на п'яти континентах, а сам композитор концертує, проводить майстер-класи та читає лекції.

Мета статті – проаналізувати акордеонну творчість іспанського композитора Горки Хермоси у контексті оригінальної музики сьогодення.

Методологія дослідження концентрується у наступних методах: аналізу творчості Хермоси у мистецькому середовищі сучасності; музикознавчо-виконавського синтезу акордеонної музики та її трансформаційності; компаративному, щодо порівняння певного музичного твору в контексті авторської музичної затребуваності.

Наукова новизна полягає в розкритті постаті Горки Хермоси як композитора авангардно-полістилістичного напрямку у сфері створення оригінальної музики для акордеона.

Серед концертних творів для акордеону «Gernika, 26/4/1937», «Fragilissimo», «Goya: Capricho 43», «Ekiograma», «Ka Mate, Ka Ora» та ін. Ряд творів аранжуються композитором для різних ансамблів (однорідного та мішаного складу), симфонічного, духового та камерного оркестру. У музиці, ми помічаємо тяжіння до іспанського фольклору (це чітко простежується у ритмічних компонуваннях), ритму танго (наслідування творчості А. П'яцоллі, Р. Гальяно), елементи сучасної музики у стилі рок.

У 2018 році, на запрошення оргкомітету міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» Горка Хермоса вперше прибуває до України у м. Дрогобич. Митець проводить майстер-класи, працює у журі

конкурсу, дає сольний концерт авторської музики та супроводжує його коментарями щодо їх написання й художньо-образного осмислення.

Нами проведено виконавський аналіз твору «Ka Mate». Твір авангардно-модерного спрямування, насичений ритмічними формами. Чітко вбачається насиченість поліритмії, акордики, глісандо та сонорність музичного твору, реєстрова палітра у поєднанні із мистецтвом віртуозної гри сприяють унаочненню образного відтворення загальної структури та задуму композитора. Особливістю твору виступає перформанс із чітким проявом у вигуках «Ka – ri – te!».

Певного аналізу надається Дитячій сюїті № 1, «Чотирьом танцям Іберії» («Brehme», «Saudade Ártica», «Zelaia», «Raso»), «Northern Lights», «Anantango». Музикознавчо-виконавський аналіз як і виконавська інтерпретація вимагає проникнення у образний зміст, його активізацією засобами виконавської майстерності, тощо.

У **висновках**, підсумовано значення акордеонної творчості Горки Хермоси у мистецькому соціумі сьогодення, його оригінальність щодо індивідуального бачення акордеону у сольному та камерному музикуванні.

Ключові слова: акордеон, мистецтво, композиторська творчість, виконавство, музика, Горка Хермоса.

Lidiia SENKIV

Master's Student of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 24 Ivan Franko street, Drohobych, Lviv region, Ukraine, 82100

ORCID: 0000-0003-1914-4410

Iryna BERMES

PhD hab. in Arts, Professor, Head of Department of Vocal and cChoral, Choreographic and Visual Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 24 Ivan Franko street, Drohobych, Lviv region, Ukraine, 82100

ORCID: 0000-0001-5752-9878

Vasyl FEDORYSHYN

Honored Art Worker of Ukraine, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Dean of the Anatoliy Avdiyevsky Faculty of Arts, Mykhailo Drahomanov Ukrainian State University, 2 Pyrogov street, Kyiv, Ukraine, 01601

ORCID: 0000-0002-0994-1910

Volodymyr SHEIKO

Honored Artist of Ukraine, People's Artist of Ukraine, Laureate of the Taras Shevchenko National Prize of Ukraine, Corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine, Knight of the Order of Merit III degree, Art Director and Chief Conductor of the Ukrainian Radio Symphony Orchestra, Director of the Association «Music» of Ukrainian Radio, Professor of the Department of Opera and Symphonic Conducting of the National Petro Tchaikovsky Academy Music of Ukraine, 1-3/11 Arkhitektor Horodetskii street, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0009-0005-4384-4259

To cite this article: Senkiv, L., Bermes, I., Fedoryshyn, V., Sheiko, V. (2023). Kompozytorska tvor-chist Horky Khermosy u avanhardi akordeonnoho mystetstva XXI stolittia [The creativity of composers Gorka Hermosa in the avant-garde of accordion art of the 21st century]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 75–85, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-10>

THE CREATIVITY OF COMPOSERS GORKA HERMOSA IN THE AVANT-GARDE OF ACCORDION ART OF THE 21ST CENTURY

Composer's the work of a modern Spanish composer and accordionist Horka Hermosa is known throughout the world. He is an Accordion Professor at the Conservatory of Music «Jesús de Monasterio» in Santander (Spain). His music is performed on five continents, and the composer himself performs, conducts master classes and gives lectures.

The purpose of the article – to analyze the accordion work of the Spanish composer Horka Hermosa in the context of today's original music.

The research methodology focuses on the following methods: analysis of Hermosa work in the artistic environment of the present; of musicological and performing synthesis of accordion music and its transformability; comparative, regarding the comparison of a certain musical work in the context of author's musical demand.

The scientific novelty consists in revealing the figure of Gorka Hermosa as a composer of the avant-garde and polystylistic direction in the field of creating original music for the accordion.

Among the concert pieces for the accordion are «Gernika, 4/26/1937», «Fragilissimo», «Goya: Capricho 43», «Ekigrama», «Ka Mate, Ka Ora» and others. A number of works are arranged by the composer for various ensembles (homogeneous and mixed composition), symphony, wind and chamber orchestra. In music we notice a gravitation towards Spanish folklore (this is clearly visible in rhythmic compositions), the rhythm of tango (imitating of creativity A. Piazzolla, R. Galliano), elements of modern music in rock style.

In 2018, at the invitation of the organizing committee of the «Perpetuum mobile» International Bayan-Accordion Competition Gorka Hermosa arrives in Ukraine for the first time in the city of Drohobych. The artist conducts master classes, works in the competition jury, gives a solo concert of author's music and accompanies it with comments on writing and artistic understanding.

We performed a performance analysis of the work «Ka Mate». A work of avant-garde and modern direction, full of rhythmic forms. The saturation of polyrhythm is clearly visible, chords, glissando and sonority of the musical work, register palette in combination with the art of virtuoso playing contribute to the visual representation of the overall structure and intention of the composer. The feature of the work is the performance with a clear manifestation in the cries of «Ka – ri – te!».

A certain analysis is given to Children's Suite № 1, «Four Dances of Iberia» («Brehme», «Saudade Ártica», «Zelaia», «Paco»), «Northern Lights», «Anantango». Musicological and performance analysis as and performance interpretation requires insight into the figurative content, its activation by means of performance skills, etc.

In the conclusions, the importance of the accordion work of Horka Hermosa is summarized in today's artistic society, his originality regarding the individual vision of the accordion in solo and chamber music.

Key words: accordion, art, composer's creativity, performance, music, Gorka Hermosa.

Постановка проблеми. Акордеонна музика, актуальна у дослідницькому середовищі українських та європейських науковців. Її різновекторність, щодо жанрово-стильового співвідношення, композиторських течій, портретів виконавців та композитрів, конкурсно-фестивальному русі, тощо – рілья, котра завжди осіяна новими напрацювання, постатями, проектами, обміном досвідом, міжнародною співпрацею. Серед розмаїття індивідуумів, вирізняється ім'я Горки Хермоси – іспанського акордеоніста та композитора, лауреата міжнародної музичної премії ІМС-ЮНЕСКО 2013 та 2014 років. Паралельно концертній діяльності, Горка Хермоса пише музику до теле- і документальних фільмів, бере участь у телевізійних шоу, виступає з відомими музикантами різних країн. Проте, акордеонний доробок митця залишається за фактом поза науковим опрацюванням, що становить актуальність дослідницького феномену.

Аналіз досліджень. Українські науковці (А. Семешко, М. Черепанин, М. Булда, Г. Улич та ін.) активно досліджують світову палітру акордеонного мистецтва, зокрема її композиторську складову. Серед фундаментальних праць, варто відзначити бібліографічний довідник А. Семешка «Світова баянно-акордеонна література на зламі ХХ – ХХІ століть» (Семешко, 2015). Автор, у двох розділах та дванадцяти підрозділах першого розділу послідовно в алфавітному порядку уніфікував баянно-акордеонну творчість всього світу (станом на

2014 рік), що свідчить про її фундаментальність та практичну цінність даної роботи. М. Черепанин та М. Булда у монографії «Естрадний олімп акордеону» (Черепанин & Булда, 2008) розкривають еволюційні процеси стильових орієнтирів естрадно-джазової музики та репертуарну палітру феномену у світовому масштабі й аналізують особливості естрадно-джазових виконавських прийомів на акордеоні крізь призму їх нотозапису та виконавської інтерпретації.

Розділ колективної монографії Г. Улич (Савчин) «Проблеми дослідження баянно-акордеонного мистецтва України: національні та міжнародні репертуарні тенденції» унаочнює дослідницький апарт у наукових рефлексіях України та Європи у розділі «Репертуарний дискурс у наукових студіях ХХІ ст. (український та зарубіжний досвід)» (Улич (Савчин), 2021: 398–403).

Висвітлення творчості європейських акордеоністів у напрямку написання музики належить науковій спільноті *зарубіжжя* (Г. Бальчунас, Р. Боделл (Bodell, 2019: 174–182), Е. Богуславські (Boguslawski, 2003: 25–30), Д. Васаускене, Е. Габніс, Є. Мадравські (Madrawski, 2000; 2003: 39–58), Є. Мадравські та М. Кавійорські (Mađrawski & Kawiorski, 2016: 209–220), Е. Слівкewіч-Цісак (Śliwkiewicz-Cisak, 2016: 221–228), М. Стреначікова та І. Влах (Strenáčiková (Jr.) & Vlakh, 2022: 4–10) і ін.) та *України* (В. Кучурук (Кучерук, 2023), Л. Сеньків та А. Душний (Сеньків & Душний,

2023: 19–25), Н. Любінець, П. Шиманський (Шиманський, 2016: 198–202) і ін.).

Щодо постаті Горки Хермоси, варто звернутися до праць С. Хондал (Hondal, 2020) та А. Джагодіч (Jagodić, 2019) й інтернет-дописів М. Мадінабейтіа (Madinabeitia, 2018), К. Мартінеза (Martínez, 2017), П. Олвера (Olvera, 2014). У полі нашого дослідження авторський сайт митця (Hermosa, Biografía), нотний архів автора (Hermosa, 1994–2023), авторська розвідка композитора про акордеонне мистецтво Іспанії (Hermosa, 2018: 134–152).

Мета статті – провести наскрізний аналіз доробку для акордеону іспанського композитора та виконавця Горки Хермоси у контексті соціокультурного простору сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Акордеонна музика європейських композиторів – каталізатор сучасних виконавських стилів, напрямків та експериментальних привнесень у виконавську та музикознавчу науку сьогодення. Генеруючи творчість композиторів Європи, варто унаочнити здобутки в реаліях сьогодення. Так, акордеонну музику Польщі представляють композитри Б. Пшебильський, Б. Довлаш, А. Кшановський, К. Ольчак, Б. Преч, Є. Модравські та ін., Чехії (В. Троян, І. Фельд), Словаччини (І. Зельєнка, Л. Купкович, П. Загар, Ю. Гатрік, І. Дібак, Й. Гагер, П. Багін, В. Діді, Й. Подпроцький), Литви (В. Пакетурос, В. Швядас, В. Лочерис, В. Багдонас, Й. Тамуленис, А. Шендеровас, Ж. Мартинайтите, В. Бартулі), Німеччини (А. Фоссен, Г. Бреме, В. Якоб, К. Швен, Г. Катцер, Ю. Ганцер), Фінляндії (Е. Йокінен, М. Мурто, А. Калеві, М. Ліндберг, П. Макконен), Італії (Л. Беріо, П. Піццигоні, П. Фросіні), Франції (А. Астьєр, А. Аббот, Ф. Анжеліс, Р. Гальяно) і т.д. Музика окреслених композиторів стала опорним пунктом оригінального надбання акордеонної творчості та відображенням традицій естрадного та джазового стилю, сучасного модернізму та авангардизму. Прояв елітарності, постав первнем оригінальності у різноплановості і різножанровості композиторських течій другої половини ХХ – першого десятиліття ХХІ століття.

Саме на фоні такого екстриму, на зламі другої половини 90-х роках ХХ століття починає формуватися елемент постмодернізму у акордеонній творчості на прикладі феномену іспанця Горки Хермоси. Так, Горка Хермоса

(Gorka Hermosa) 1976 р.н. – сучасний іспанських композитор, баяніст, виконавець, педагог, професор акордеона Музичної консерваторії «Jesús de Monasterio» м. Сантандері (Іспанія). Його музика виконується на п'яти континентах, а сам композитор концертує, проводить майстер-класи та читає лекції у Китаї, Південній Америці та країнах Європи, зокрема – в Україні (2018 – член журі конкурсу «Perpetuum mobile» у Дрогобичі, де проводив майстер-класи та зіграв сольний концерт).

Розпочинає митець свій творчий шлях з 8 років у музичній школі Секундіно Еснаоли у м. Зуммарага, продовжує навчання в Муніципальній консерваторії Іруна та в Консерваторії Сан Себастьяна, закінчує навчання на диплом «з відзнакою» в Консерваторії «Джеус Гуріді» у м. Віторія (Hermosa, Biografía). Педагогами-наставниками й консультантами були Дж. Рамос, Т. Пайлет, Ф. Ліпс, Е. Мозер, котрі прививали любов до баяна через слухання музики провідних виконавців світу, опанування взірцями сучасного репертуару, апробацією власного виконавського багажу у сольному та ансамблевому музикуванні.

Серед виконавських досягнень: лауреат премії Національного конкурсу музичної молоді Іспанії (1995), де мав за честь виступати з оркестром Національного радіо та телебачення; Гран-Прі міжнародного конкурсу у м. Сан-Етьєн у Франції (Madinabeitia, 2018).

На Хермосу як композитора мало вплив середовище його проживання (де на початковому етапі він активно слухав рок). Він зростав у Гоєррі, котра славилася своїми войовничими конфліктами у Країні Басків. Ще одним сегментом впливу на композиторські стереотипи була музика Баха, а відтак і П'яццоллі. Власне тоді, народжується ідея поєднання джазу, класики та фольку. Цьому сприяли слухання творів Р. Гальяно, Пако де Лусія, Г. Паскоал, Мануеля де Фалья, Е. Гісмонті, С. Губайдуліної, Ф. Анжеліса, котрі Горка активно аналізував і співставляв в уявних асоціаціях. Після такого навантаження, він брав інструмент, аркуш паперу та імпровізував, записуючи певні ритмічні послідовності, допоки не відчув формулу майбутнього творіння (Olvera, 2014). В композиціях, ми спостерігаємо тяжіння до іспанської фольклорної традиції (це чітко простежується у ритмічних конфігураціях), ритму танго (наслі-

дування творчості А. П'яцоллі, Р. Гальяно), елементи сучасної музики у стилі рок.

Під час перебування у Дрогобичі (2018), Горка Хермоса на майстер-класі сказав цікаву фразу, кожен «намагається писати те, чого ще не написано для баяна!». Йому було надзвичайно приємно що в Україні виконують його музику, а головне – сподобалась інтерпретація його творчості українськими музикантами. Серед таких, композитор відзначив конкурсантів зі Львова «Resonance trio», які виконували у конкурсній програмі два його твори «Ka Mate» та «Brehme» (XI міжнародний ..., 2018: 64).

У творчості митця ми спостерігаємо науковий почерк вивчення конструкції баяна-акордеона у світлі історичної еволюції та трансформацію у сучасний багато-тембровий баян-акордеон. Г. Хермоса класифікує історію баяна-акордеона у сфері класичної музики на три етапи: «піонери, що наближені до класичної музики (1883–1927); використання стандартного басу в акордеоні у класичній музиці (30-ті–40-ві роки ХХ ст.); інструмент із готовими акордами у лівій руці й трансформація у готово-виборну систему із проекцією на сучасну музику (50-ті роки ХХ ст. – сьогодні)» (Hermosa, 2018: 134).

Саме така обізнаність, сприяє відчувати та передавати акустичні особливості баяна, а перше авторське виконання постає еталоном наслідування та взірцем якості. Використання різних стилів музики, від поп до класики, від танго до фламенко ущільнили творчий потенціал щодо написання. Композиція «Paso» (2013), присвячується гітаристові Пако де Лучія (Paco de Lucia) й уособлює використання фламенко та джазових гармонічних стандартів. «Anantango», митець подає як присвяту А. П'яцоллі та Р. Гальяно (II contributo ..., 2019–2020: 28). Міжнародну славу Хермосі-композитору приносить твір «Fragilissimo» (2000), який у 2009 р. виконав Г. Масфілд (Grayson Masefield) із Нової Зеландії на трьох міжнародних конкурсах (Martínez, 2018).

У 2013–2014 роках, удостоєний премії «CIC IMC-UNESCO Accordion Composition» за твір «Paso», та особливість адаптації гітарного твору до специфіки акордеону. Премію за найкращий твір «Northern Light» (2016) та «The Great Wall» (2018) у номінації «Композиція» отримує Хермоса на конкурсі який проводила Confederation Mondiale de l'Accordéon.

Водночас, митець виступає автором музики до короткометражних та деяких документальних фільмів для іспанського національного ТБ (TVE) та шість компакт-дисків в основі яких авторська музика. Прем'єра твору «Picasso's Guernica» для акордеона та симфонічного оркестру відбулась у Вашингтоні у виконанні Г. Масфілда (Grayson Masefield) та симфонічного оркестру «Spokane Symphony» м. Спокан.

Творче надбання Г. Хермоси охоплює період 1994 р. – сьогодні. Його багатогранність доробку, приклад трансформаційних процесів певного твору. Створення музики для соло, її адаптація до ансамблю баяністів, переосмислення для камерних ансамблів (баян – скрипка, баян – кларнет, баян – саксофон і т.д.), оригінальна інспірація для камерного оркестру у супроводі баяна – це далеко не весь перелік пошуку нового самовираження певного твору композитора у відповідності часу, стилю, образності, можливостей експерименту та творчої фантазії. Такі ексцеси мають певні пояснення щодо модерного викладу з елементами авангарду.

В основі виконавської інтерпретації творів закладений ключовий елемент – вільне оперування міховими прийомами гри (тремоло, рикошет), фактурність у правій руці, різноманітні поліритмічні конфігурації, шумові та ударні прийоми, присутність перформенсу, використання кластерів та глісандових пасажів, тощо.

Серед концертних творів для акордеону-соло: «Gernika, 26/4/1937» (1994), «Fragilissimo» (2000), «Goya: Capricho 43» (2012), «Ekigrama» (2012), «Ka Mate, Ka Ora» (2012), «Girondando» (2012), «Tangosophy» (альбом з 11 п'єс для стандартного басу, 2003–2012), «Anantango» (для стандартного басу, 2003), «Pater Noster» (2012), «Paso» (2013), «Zheng Zai» (2013), «Oda» (2014), «Saudade Ártica» (2014), «Northern Lights» (2016), «The Great Wall» (2017), «Alabei» (2018–2019), «The Forbidden City» (2019) (Hermosa, Accordion ...).

Написання музики для дітей у сучасному баченні процесу навчання та виховання юних музикантів завжди актуально і затребувано. Модерно-авангардний стиль написання втілений у «12 idazketatxo» (дитячі п'єси для акордеону, 1994–1995): «Amaia aranguren», «Ametsgaiztoa», «Aldapeko sagarraren», «Idiarena», «Zalantzak», «Ametsen balada»,

«Tango Fantasiatxoa», «Fragile», «Dantza Makabroa», «Izurrai», «Ametsa», «Baratzeko Rikuak», викликає як здивування, так і вселяє надію на опанування сучасними техніками гри вже на початковому етапі навчання (Hermosa, 1994–1995). Зокрема, симбіоз кластер – тремоло, кластер – глісандо, глісандо – удари по корпусу, пульсація ритмоподібних ходів – поліритмія.

Дитяча сюїта № 1 (1992) у чотирьох частинах, наділена наступними прийомами: глісандо від заданого звуку, удари по регістрах та решітці, кластерна гра, міхове тремоло, поліритмія. Наступні твори (Дитяча сюїта № 2 (2008), «Токата» (1993), Сонатина (1993)) скомпоновані у більш класичному викладі постмодерного стилю, де проводиться певна мелодична лінія із фактурним наповненням.

«Чотири танці Іберії» («Brehme», «Saudade Ártica», «Zelaia», «Raso») – це окремі самостійні твори, котрі скомпоновані у цикл, але на концертній естраді переважають як самостійні опуси. У танцях притаманне балансування між класичною музикою, імпровізацією близькою до джазу, і музикою іберійських народів. Варто окреслити структуру трансформації даного твору. Початкового, Хермоса пише для баяна-соло, а тільки потім здійснює авторське аранжування. У цьому випадку послідовність наступна: аранжування для скрипки та акордеона; скрипки та віолончелі; акордеона та камерного оркестру; акордеона та симфонічного або духового оркестру. У подальшому, переосмисливши виконавський інструментарій, композитор опрацьовує Танці для акордеона та ф-но, дуєту акордеоністів, акордеону та струнного квартету (Jagodić, 2019).

«Northern Lights», написане у період 2012–2016 рр. Твір насичений акордами, у лівій руці відчувається токатний ритм, у правій – ми зустрічаємо верхні секунди, котрі додають художньо-образного колориту. Темпові відхилення щодо різних частин мають свій шарм.

«Anantango» (2003) – твір сонатної форми (I та III ч. *Allegro ritmico con dolor*; II ч. *Andante*). Твір своєрідно нагадує ритмічну послідовність 3+3+2 у розмірі 4/4 виконання танго А. П'яццоллі, якого загалом наслідує автор. Відтак, «Anantango» можна віднести до наслідувальної творчості із оригінальним викладом авторського тексту. Отже, згідно задуму

автора: виконавець акцентовані акорди повинен виконувати на *sf* у поєднанні з міховим тремоло; середня частина сповнена ліричного драматизму і насичена мелізматичними зворотами (одинарними та подвійними форшлагами) у правій руці та остинатним басом у лівій; у третій частині, увагу привертають репетиції у нижньому регістрі із проведенням теми у верхньому; заключному акорду твору передують глісандо по трьох рядах та феєрична кода. Авторська редакція твору поширюється на використання його у дуєті баянів-акордеонів, акордеону та фортепіано, акордеону та скрипки що дає можливість популяризації композиції на концертній естраді.

«Ka Mate»¹ (2012) – твір авангардно-модерного спрямування, із використанням різних ритмічних формул. Насиченість поліритмії, акордики, глісандо та сонорність музичного полотна, регістрові барви у поєднанні із мистецтвом віртуозності виконавця сприяють унаочненню образного відтворення загальної структури та задуму композитора.

Початок твору *Misterioso* супроводжується вступною частиною у правій руці з поступовим накладанням контрапункту у лівій й плавною насиченістю технічної фабули у правій (з 12 т.). Далі, гру доповнюють авангардно-перформенсові вигуки «Ka – gi – te!» на опорні долі ритмічних акордів.

Наступна частина написана у темпі *Energico*, яка на фоні чергування поліритмічного звороту у лівій руці, насичена кварто-квінтово-секстольним інтервальними чергуваннями у поєднанні з не східним глісандо. Технічна парадигма гри у лівій руці доповнюється одночасним поєднанням остинатного басу з технічною доміантою на виборній клавіатурі.

Третя частина повертається до попереднього темпу *Misterioso*. У цій частині ми помічаємо репетиційні ходи у лівій руці та акордову насиченість у правій. Четверта частина *Esultante*, уособлює проведення теми у верхньому голосі та підголоскового акомпанементу у другому та третьому голосах. П'ята частина *Epica*, вирізняється різноманітними ритмічними елементами із перекличками у різних голосах, арпеджіовані ходи втілюють певну кульмінаційну розв'язку.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=33jy5Tljkto&feature=youtu.be>

Наступні частини *Inquietante* та *Inquietante ma quasi festiva* супроводжуються театралізацією щодо вигуків «Ka-ma-te, ka-ma-te kao-ra» та акцентованістю акордового супроводу на першу долю такту з поступовим технічним навантаженням виключно на готово-виборній клавіатурі з чітким перехідним елементом наслідування вступної частини.

У подальшому, частини чергуються щодо темпу та характеру виконання *Inquietante – Aggressivo – Inquietante*. Водночас, дві чергові частини *Esultante ed energico* та *Epica* наслідують певну репризу попередніх частин.

Фінальний акорд *Esultante ed energico* супроводжується сценічним театралізованим перформансом. Виконавець (або виконавці – якщо дует або тріо) знімають інструмент, кладучи його на підлогу, встають із стільця, стають у позу вікінгів, вигукують в голос «kia rite, kia rite, kia rite, ka mou ri a,

ka mate, ka mate, kao-ra, kao-ra,
ka mate, ka mate, kao-ra, kao-ra,
tenei te tanga pu huru, huru na, na
nei ti ki mai wha ka wha
tit e ra a- u pane ka-u, pane ka-u,
pane ka-u pane whit i t era hi».

Одночасно з промовою, потрібно вдаряти по стегнах долонями згідно вказаного ритму чергуючи з ударами долонями у груди та піднімаючи руки в небо². Ка Мате був написаний Те Раупараха (Te Rauparaha) приблизно в 1820 році у Новій Зеландії як свято життя над смертю після його щасливої втечі від ворогів Нгаті Маніапого та Вайкато. Існують різні версії вступу, але після слів «Ka mate, ka Ora» висловлювання завжди однакові. Тому, «Ka Mate» – взірць втілення традицій поставангардизму у творчості Г. Хермоси, його різнопланового полісонорного викладу тексту з використанням пуантилістично-мінімаліського прояву сфокусованих ритмічних конфігурацій у прочитанні та втіленні через виконавську манерність музичної мови у руслі виконавської інтерпретації.

Ще одна особливість композиторського стилю Г. Хермоси – власна трансформація акордеонної творчості у ансамблі однорідного складу та мішані колективи, в тому числі для акордеона з оркестрами та розмаїтими акаде-

мічними інструментами. Варто унаочнити дану формулу мистецького напрацювання композитора:

– акордеон з симфонічним оркестром: «Atlantia»;

– акордеон з камерним оркестром: «Gernika, 26/4/1937», «Neotango Concerto», «Four dances from Iberia», «Dwarves Tales», «Amore»;

– акордеон з духовим оркестром: «Gernika, 26/4/1937», «Neotango Concerto», «4 dances from Iberia»;

– три акордеони, фортепіано та камерний оркестр: «Peace Dream»;

– акордеон, кларнет та симфонічний оркестр: «Atlantia»;

– акордеон, кларнет та духовий оркестр: «Gernika, 26/4/1937», «Neotango Concerto», «4 dances from Iberia»;

– акордеон, кларнет та камерний ансамбль: «Gernika, 26/4/1937», «Neotango Concerto», «4 dances from Iberia»;

– акордеон, скрипка та камерний ансамбль: «Neotango Concerto»;

– акордеон, віолончель та камерний ансамбль: «Neotango Concerto»;

– акордеон та вокал: «Urretxutik Mundura» (для сопрано / меццосопрано / тенора / альты / баритона / баса та акордеону), «Un incendio en la nieve»;

– акордеон, камерний ансамбль, перкусія: «Bihotz Bakarra»;

– акордеон, ансамбль тхісту³ та хор: «Bihotz Bakarra»;

– акордеон, голос, скрипка та акустичний бас: «Un incendio en la nieve»;

– акордеон та фортепіано: «Ekigrama», «Anantango», «Milonga del vent», «Brehme», «Galliano en Santiago», «Saudade Ártica», «Paco», «Gernika, 26/4/1937», «Atlantia»;

– акордеон та кларнет: «Gernika, 26/4/1937», «Eki», «Anantango», «Milonga del vent», «Galliano en Santiago», «Zelaia», «Brehme», «Paco», «Saudade Ártica», «Incendio en la nieve», «Northern Lights», «Palmi», «Alabei», «Amore»;

– акордеон та скрипка: «Gernika, 26/4/1937», «Anantango», «Galliano en Santiago», «Milonga del vent», «Brehme», «Saudade Ártica», «Un incendio en la nieve», «Zelaia», «Paco», «4 dances

² <https://www.youtube.com/watch?v=59PdkKQSD7I> (11:38-16:37)

³ Тхісту (тхісту) – це різновид флейти, яка стала символом відродження баскського народного світу. На цій трубці з трьома отворами можна грати однією рукою, залишаючи іншу вільною для гри на ударному інструменті.

from Iberia», «Northern Lights», «Palmi», «Amore»;

– акордеон, скрипка, віолончель, флейта та кларнет: «Ekía»;

– акордеон та квартет саксофонів: «Gernika, 26/4/1937», «Neotango Concerto», «4 dances from Iberia», «Nere amak baleki»;

– акордеон не та колективне музикування: «Gernika, 26/4/1937», Itsas Alboka (для оркестру), «Anantango» (для дуету / квінтету / тріо / оркестру), «Galliano en Santiago» (для дуету), «Brehme», «Sua» (для дуету / тріо), «Saudade Ártica», «Palmi», «Paso», «Northern Lights» (для дуету),

У послідовності даного класифікатора ми вбачаємо різнобарвне поєднання акордеону. Контрасти, гра тембрами, міксування, оркестрова та ансамблева палітра, голос і т.д. – запорука творчих експериментів композитора, його особливість та пошук нового на тлі сталих виконавських традицій. Твори, де соло належить акордеону, акомпонууючи основу автор надає різним оркестрам та ансамблям, тим самим, творить ному музику у якій поєднює як виконавсько-технічні можливості та нові прийоми гри музикантів, так і інтерпретацію сольної партії у світлі оркестрового мислення й прийомів звукового балансу тембральності та спектральності виконавського потенціалу. Поєднання акордеону із академічними сольними інструментами, дає поле для експерименту у руслі ансамблевого виконавства малих форм, що чітко проявляється у балансі звуко-технічного та темброво-акустичного співвідношення.

Камернізація творчості Горки Хермоси має чітке відображення у видозміні певного твору та його художньо-образної складової щодо міксованої наповненості різними інструментами. Для прикладу, «Gernika, 26/4/1937», має чіткі видозміни щодо палітри ансамблевих інспірацій: акордеон, скрипка та бас-кларнет; акордеон та струнний квартет / кларнет / флейта / гобой / труба. Чітку лінію простежуємо у творі «Anantango»: акордеон та струнний квартет;

акордеон, скрипка, фортепіано; акордеон, скрипка, гітара, бас; акордеон, флейта, скрипка, бас; акордеон, труба, кларнет, бас; акордеон та ансамбль тхісту; акордеон, кларнет, бас; акордеон, флейта, бас. «Galliano en Santiago» та «Tango pour Ludwig» композитор експериментує з мерімбою, акордеоном та контрабасом. Така палітра поєднання, з кожним новим інструментальним наповненням служить затребуваністю нотозабезпечення авторського аранжування у навчальному процесі, зокрема – у класі камерного ансамблю.

Відтак, «опановуючи європейську виконавську школу та перебуваючи у постійному пошуку нового звуковиразального співвідношення інструменту та мистецтва виконання на ньому й написаного авторського твору, Хермоса постає перед постійним експериментом інтерпретаторського симбіозу *композитор – виконавець* в одній особі. Коли він перебуває на сцені, з його інструменту доноситься авторська музика, відразу постає відчуття як він, пропускаючи твір через себе, перевтілюється в художньо-образному мисленні та певній манерності реалізує звуковий потенціал слухацькій аудиторії» (Сеньків&Душний, 2023: 20).

Висновки. Провівши аналіз акордеонної творчості іспанського композитора та автора-виконавця Горки Хермоси ми констатуємо – його доробок має вагоме значення для музикантів різного віку, колективів (від дуету до оркестру, однорідного та мішаного складів), музика уособлює відлуння постмодернізму із чіткими проблисками сучасного оригінального репертуару авангардно-полістилістичного напрямку. Сучасний етап акордеонної творчості (на прикладі творчості Г. Хермоси), можна охарактеризувати як перехід від музики узагальненої – до глибокого усвідомлення індивідуальної неповторності звуковисотної специфіки, яскраве новаторство, відкриту активізацію пошуковості у сфері сучасних музичних ідей та композиторських технік в соціокультурному просторі XXI століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кучерук В. Фахова майстерність. Спеціальний клас (акордеон/баян). *Gorka Hermosa. Suite para niños №2* (Горка Хермоса. Дитяча сюїта № 2): методичні рекомендації для самостійної роботи з обов'язкової ОК «Фахова майстерність. Спеціальний клас». Луцьк: Вежа-Друк 2023. 24 с
2. Семешко А. Світова баянно-акордеонна література на зламі XX – XXI століть: бібліографічний довідник. Вінниця: Нова Книга, 2015. 308 с.

3. Сеньків Л., Душний А. Особливості індивідуального виконавського стилю Горки Хермоси. *Folk-Instrumental Art at the turn of XX – XXI century: collection of materials and theses XVI International Scientific and Practical Conference (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, December 2, 2022)* / [editors-compilers A. Dushniy]. Drohobych: Posvit, 2023. С. 19–25.
4. Улич (Савчин) Г. Проблеми дослідження баянно-акордеонного мистецтва України: національні та міжнародні репертуарні тенденції. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. Pp. 396–413. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-20>
5. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеону: монографія. Івано-Франківськ: Вид. «Лілея-НВ», 2008. 256 с.
6. Шиманський П. Творчість Богдана Довлаша в контексті розвитку баянно-акордеонного мистецтва II-ї половини XX століття. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика: зб. наук. праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [заг. редакція та упоряд. А. Душного]. Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати: Посвіт, 2016. С. 198–202.
7. Bodell R. The British College of Accordionists. *Music Art XXI Century – history, theory, practice: collection of scientific papers Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University* / [edited and compilers A. Dushniy]. Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty – Baku: Posvit, 2019. Issue 5. Pp. 174–182.
8. Boguslawski E. Akordeon w moich doswiadczeniach tworczych. *Akordeon u progu XXI wieku* / [pod redakcja J. Pichury]. Czestochowa, 2003. Pp. 25–30.
9. Hermosa G. *Biografia*. Upl: <http://www.gorkahermosa.com/web/biografia.asp>
10. Hermosa G. To question brief history of the accordion. *Music Art XXI Century – history, theory, practice: collection of scientific papers Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University* / [edited and compilers A. Dushniy]. Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty: Posvit, 2018. Issue 4. Pp. 134–152.
11. Hermosa G. «12 idazketatxo» (Children pieces for accordion). [Ноги]. 1994–1995. Upl: <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/12%20idazketatxo.pdf>
12. Hermosa G. Accordion sheet music. 1994-2023. Upl: [http://www.gorkahermosa.com/web/composiciones.asp?id=9&nombre=Accordion%20sheet%20music%20\(pdf\)&fbclid=IwAR2-4DVT7SaCdNOKvkPX9V7dd0_CKCoxBTSyUYQNBmD79LhQvgIOt7qHUnc](http://www.gorkahermosa.com/web/composiciones.asp?id=9&nombre=Accordion%20sheet%20music%20(pdf)&fbclid=IwAR2-4DVT7SaCdNOKvkPX9V7dd0_CKCoxBTSyUYQNBmD79LhQvgIOt7qHUnc)
13. Hondal C. Cuatro obras para violín y acordeón del compositor Gorka Hermosa: Gernika 26/4/1937; Anantango; Paco; Brehme: título superior de música: trabajo fin de estudios. Junio, 2020. 113 s. Upl: <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Cubas%20Cristina%20-%20TFE%20Gorka%20Hermosa.pdf>
14. Il contributo delle opere di Gorka Hermosa alla letteratura fisarmonicistica. *Scuola di Fisarmonica: Corso Accademico di Secondo Livello in Fisarmonica* / [Candidato R. Armando; Relatore prof. A. Ranieri]. Pescara: Anno Accademico, 2019/2020. 72 s.
15. Jagodić A. «Four dances from Iberia» by Gorka Hermosa: analysis of the traditional rhythms and problematic in their interpretation. Lausanne: HEMU, 2019. 37 s.
16. Madinabeitia M. Gorka Hermosa, el acordeonista que da la vuelta al mundo. *El diario Vasco*. Sábado. 6 enero. 2018. Upl: <https://www.diariovasco.com/culturas/musica/gorka-hermosa-acordeonista-20180106100934-nt.html>
17. Madrawski J. Twórczość kompozytorska Bogdana Dowlasza na akordeon. Warszawa, 2000. 60 s.
18. Mądrowski J., Kawiorski M. Twórczość kompozytorska na akordeon Jerzego Mądrowskiego na podstawie wybranych utworów kameralnych. *Music Art XXI Century – history, theory, practice: collection of scientific papers Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University* / [edited and compilers A. Dushniy]. Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty: Posvit, 2016. Pp. 209–220.
19. Mandrawski J. Tworczosc kompozytorska Mirostawa Niziurskiego na akordeon w latach 1994-2002. *Akordeon u progu XXI wieku* / [pod redakcja J. Pichury]. Czestochowa, 2003. Pp. 39–58.
20. Martínez K. Gorka Hermosa: «La música clásica de este siglo pasará por la fusión». *El diario*. 30 julio. 2017. Upl: https://www.eldiario.es/cantabria/amberes/gorka-hermosa-musica-clasica-pasara_132_3256906.html
21. Olvera P. Entrevista: Gorka Hermosa Sánchez «Hago la música que me sale del corazón sin pensar en etiquetas». *Correvidile*. Sábado, 29 Marzo. 2014. Upl: <http://www.correvedinos.com/2014/03/entrevista-con-gorka-hermosa-sanchez.html>
22. Śliwkiewicz-Cisak E. Kompozycje z taśmą w twórczości Andrzeja Krzanowskiego. *Music Art XXI Century – history, theory, practice: collection of scientific papers Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University* / [edited and compilers A. Dushniy]. Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty: Posvit, 2016. Pp. 221–228.
23. Strenáiková M. (Jr.), Vlakh I. Accordion school in Slovakia. *Music Art XXI Century – history, theory, practice: collection of scientific papers Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University* / [edited and compilers A. Dushniy]. Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty – Banska Bystrica: Posvit, 2022. Issue 8. Pp. 4–10.

24. XI міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile», III міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика» (ДДПУ ім. І. Франка, 27–30 квітня 2018 року): програма / [ред.-упоряд.: А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2018. 72 с.

REFERENCES:

1. Kucheruk, V. (2023). *Fakhova maisternist. Spetsialnyi klas (akordeon/baian). Gorka Hermosa. Suite para niños №2 (Horka Hermosa. Dytiacha siuita № 2)* [Professional mastery. Special class (accordion/bayan). Gorka Hermosa. Suite para niños № 2 (Gorka Hermosa. Children's suite № 2)]: *metodychni rekomendatsii dlia samostiinoi roboty z oboviazkovoi OK «Fakhova maisternist. Spetsialnyi klas»*. Lutsk: Vezha-Druk. 24 s. [in Ukrainian].
2. Semeshko, A. (2015). *Svitova baianno-akordeonna literatura na zlami XX – XXI stolit* [The world bayan-accordion literature on the turn of the 20th – 21st centuries]: *bibliografichniy dovidnyk*. Vinnytsia: Nova Knyha. 308 s. [in Ukrainian].
3. Senkiv, L. & Dushniy, A. (2023). *Osoblyvosti indyvidualnoho vykonavskoho stylu Horky Khermosy* [Peculiarities of Gorka Hermosa individual performance style]. Folk-Instrumental Art at the turn of XX – XXI century: collection of materials and theses XVI International Scientific and Practical Conference (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, December 2, 2022) / [editors-compilers A. Dushniy]. Drohobych: Posvit, 2023. Pp. 19–25. [in Ukrainian].
4. Ulych (Savchyn), H. (2021). *Problemy doslidzhennia baianno-akordeonnoho mystetstva Ukrainy: natsionalni ta mizhnarodni repertuarni tendentsii* [The research problems of the bayan-accordion art of Ukraine: national and international repertoire trends]. Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing». Pp. 396–413. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-20> [in Ukrainian].
5. Cherepanyn, M. & Bulda, M. (2008). *Estradniy olimp akordeonu* [The pop olympus of the accordion]: *monohrafiia*. Ivano-Frankivsk: Vyd. «Lileia-NV». 256 s. [in Ukrainian].
6. Shymanskyi, P. (2016). *Tvorchist Bohdana Dovlascha v konteksti rozvytku baianno-akordeonnoho mystetstva II-yi polovyny XX stolittia* [The creativity of Bohdan Dovlash in the context of the development of bayan-accordion art of the second half of the 20th century]. *Muzychne mystetstvo XX stolittia – istoriia, teoriia, praktyka: zb. nauk. prats instytutu muzychnoho mystetstva Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka* / [zah. redaktsiia ta uporiad. A. Dushnoho]. Drohobych – Keltse – Kaunas – Almaty: Posvit. Pp. 198–202. [in Ukrainian].
7. Bodell, R. (2019). The British College of Accordionists. Music Art XXI Century – history, theory, practice: collection of scientific papers Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University / [edited and compilers A. Dushniy]. Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty – Baku: Posvit, 2019. Issue 5. Pp. 174–182. [in Ukrainian].
8. Boguslawski, E. (2003). *Akordeon w moich doswiadczeniach tworczych* [Accordion in my creative experiences]. *Akordeon u progno XXI wieku* / [pod redakcja J. Pichury]. Czestochowa, 2003. Pp. 25–30. [in Poland].
9. Hermosa, G. *Biografia* [Biography]. Upl: <http://www.gorkahermosa.com/web/biografia.asp> [in Portuguese].
10. Hermosa, G. (2018). To question brief history of the accordion. Music Art XXI Century – history, theory, practice: collection of scientific papers Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University / [edited and compilers A. Dushniy]. Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty: Posvit. Issue 4. Pp. 134–152. [in Ukrainian].
11. Hermosa, G. (1994–1995). «12 idazketatxo» [«12 little writings» (Children pieces for accordion)]. [Noty]. Upl: <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/12%20idazketatxo.pdf> [in Basque].
12. Hermosa, G. (1994–2023). Accordion sheet music. Upl: [http://www.gorkahermosa.com/web/composiciones.asp?id=9&nombre=Accordion%20sheet%20music%20\(pdf\)&fbclid=IwAR2-4DVT7SaCdNOKvkPX9V7dd0_CKCoxBTSyUYQNBmD79LhQvgIOt7qHUnc](http://www.gorkahermosa.com/web/composiciones.asp?id=9&nombre=Accordion%20sheet%20music%20(pdf)&fbclid=IwAR2-4DVT7SaCdNOKvkPX9V7dd0_CKCoxBTSyUYQNBmD79LhQvgIOt7qHUnc) [in English].
13. Hondal, C. (2020). *Cuatro obras para violín y acordeón del compositor Gorka Hermosa: Gernika 26/4/1937; Anantango; Paco; Brehme: título superior de música* [Four works for violin and accordion by the composer Gorka Hermosa: Gernika 4/26/1937; Anantango; Paco; Brehme]: *trabajo fin de estudios. Junio, 2020*. 113 s. Upl: <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Cubas%20Cristina%20-%20TFE%20Gorka%20Hermosa.pdf> [in Spanish].
14. *Il contributo delle opere di Gorka Hermosa alla letteratura fisarmonicistica (2019-2020)* [The contribution of Gorka Hermosa works to accordion literature]. *Scuola di Fisarmonica: Corso Accademico di Secondo Livello in Fisarmonica* / [Candidato R. Armando; Relatore prof. A. Ranieri]. Pescara: Anno Accademico. 72 s. [in Italy].
15. Jagodić, A. (2019). «Four dances from Iberia» by Gorka Hermosa: analysis of the traditional rhythms and problematic in their interpretation. Lausanne: HEMU. 37 s. [in English].
16. Madinabeitia, M. (2018). *Gorka Hermosa, el acordeonista que da la vuelta al mundo* [Gorka Hermosa, the accordionist who goes around the world]. *El diario Vasco*. Sábado. 6 enero. Upl: <https://www.diariovasco.com/culturas/musica/gorka-hermosa-acordeonista-20180106100934-nt.html> [in Spanish].
17. Madrawski, J. (2000). *Twórczość kompozytorska Bogdana Dowlasza na akordeon* [Compositional work of Bogdan Dowlasz for accordion]. Warszawa. 60 s. [in Poland].

18. Mądrawski, J. & Kawiorski, M. (2016). *Twórczość kompozytorska na akordeon Jerzego Mądrawskiego na podstawie wybranych utworów kameralnych* [Composing works for accordion by Jerzy Mądrawski based on selected chamber works]. *Music Art XXI Century – history, theory, practice: collection of scientific papers Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University* / [edited and compilers A. Dushniy]. Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty: Posvit. Pp. 209–220. [in Ukrainian].

19. Mandrawski, J. (2003). *Tworczosc kompozytorska Miostawa Niziurskiego na akordeon w latach 1994-2002* [The Miostav Niziurski compositional work for accordion in the years 1994-2002]. *Akordeon u progu XXI wieku* / [pod redakcja J. Pichury]. Czestochowa. Pp. 39–58. [in Poland].

20. Martínez, K. (2017). *Gorka Hermosa: «La música clásica de este siglo pasará por la fusión»* [Beautiful Gorka: «The classical music of this century will go through fusion»]. *El diario. 30 julio*. Upl: https://www.eldiario.es/cantabria/amberes/gorka-hermosa-musica-clasica-pasara_132_3256906.html [in Spanish].

21. Olvera, P. (2014). *Entrevista: Gorka Hermosa Sánchez «Hago la música que me sale del corazón sin pensar en etiquetas»* [Interview: Gorka Hermosa Sánchez «I make the music that comes from my heart without thinking about labels»]. *Correvedile. Sábado, 29 Marzo*. Upl: <http://www.correveydinos.com/2014/03/entrevista-con-gorka-hermosa-sanchez.html> [in Spanish].

22. Śliwkiewicz-Cisak, E. (2016). *Kompozycje z taśmą w twórczości Andrzeja Krzanowskiego* [Compositions with tape in the works of Andrzej Krzanowski]. *Music Art XXI Century – history, theory, practice: collection of scientific papers Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University* / [edited and compilers A. Dushniy]. Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty: Posvit, 2016. Pp. 221–228. [in Ukrainian].

23. Strenáčiková, M. (Jr.) & Vlakh, I. (2022). *Accordion school in Slovakia*. *Music Art XXI Century – history, theory, practice: collection of scientific papers Institute of Musical Art Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University* / [edited and compilers A. Dushniy]. Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty – Banská Bystrica: Posvit. Issue 8. Pp. 4–10. [in Ukrainian].

24. *XI mizhnarodnyi konkurs bayanistiv-akordeonistiv «Perpetuum mobile», III mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «Muzychne mystetstvo XX stolittia – istoriia, teoriia, praktyka»* (2018) [XI-th International bayan-accordion Competition «Perpetuum mobile», III International Scientific and Practical Conference «Music Art XXI century – History, Theory, Practice»] (DDPU im. I. Franka, 27–30 kvitnia 2018 roku): prohrama / [red.-uporiad.: A. Dushniy, B. Pyts]. Drohobych: Posvit., 72 s. [in Ukrainian].

УДК 780.879.2:734.7+56.023.1.07.(455)(234)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-11>

Мирослав ФИЛИПЧУК

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики, Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0000-0003-4255-5971

Олександр ЗАХОДЯКІН

доцент кафедри естрадної музики, Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0000-0001-8552-316

Бібліографічний опис статті: Филипчук, М., Заходякін, О. (2023). Поняття «симфоджаз» та його роль в музично-виконавській практиці. *Fine art and culture studies*, 4, 86–91, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-11>

ПОНЯТТЯ «СИМФОДЖАЗ» ТА ЙОГО РОЛЬ В МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

У запропонованій статті розкрито поняття "симфоджаз", який розглядається в площині синтезу джазової та академічної музики, а також як вид музично-виконавської діяльності оркестрового чи ансамблевого виконавства, з використанням різнофактурних інструментів притаманних для симфонічного інструментального складу та джазового колективу. Відтак, розкрито особливості використання різнотипів інструментів в оркестрі П. Уайтмена, який увів поняття «симфоджаз» в музичну практику та здійснив зі своїм оркестром важливі експерименти в плані поєднання елементів класичних зразків з джазовими ідіомами. Це яскраво показано на прикладі твору Дж. Гершвіна «Рапсодія в стилі блюз» у виконанні оркестру П. Уайтмена. Розкрито основні стилеві напрями: прогресив, кул-джаз, третя течія в яких відбувалися експерименти у сфері синтезу джазу і європейської композиційної техніки; зростала роль композиції, аранжування, форми і гармонії; ускладнення тонально-модуляційної логіки, використання елементів політональності і атональності, тенденція до зближення з європейською академічною музикою. Усі ці засоби виразності широко запроваджувались в оркестрові та ансамблеві форми з різноманітними інструментальними групами, які мали багатофактурне темброве забарвлення. Зазначено, що важливе місце в розробці і створенні художніх зразків музичних творів належало класичним композиторам (Л. Бернстайн, Д. Мійо, М. Равель і Стравінський, Д. Шостакович, П. Хіндеміт, та інші), які поєднували елементи європейської академічної музики з джазовими техніками, різноманітними інструментами в оркестровій фактурі, використовували складні поліритмії, гармонічно-акордові функції, поліфонічні прийоми тощо.

Метою статті є проаналізувати та розкрити поняття «симфоджаз», як явище музичної культури з погляду виконавських і композиторських характеристик, визначити основні тенденції взаємопроникнення академічної й джазової музики в сучасних стилях і жанрах.

Наукова новизна. Визначено поняття «симфоджаз» в музично-виконавській діяльності та розглянуто важливі компоненти симфонічної та джазової музики, як важливої складової мистецтва.

Як **висновок** дана стаття може бути важливим джерелом інформації для фахівців, які досліджують проблеми синтезу академічної й джазової музики та корисною для викладачів, які займаються історичними аспектами сучасної музики.

Ключові слова: симфоджаз, прогресив, кул-джаз, третя течія, симфонічна і джазова музика.

Myroslav FYLYPCHUK

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Popular Music, Rivne State Humanitarian University, 12 Stepan Bandera street, Rivne, Ukraine, 33000

ORCID: 0000-0003-4255-5971

Oleksandr ZAKHODYAKIN

Associate Professor at the Pop Music Department, Institute of Arts, Rivne State Humanities University, 12 Stepan Bandera street, Rivne, Ukraine, 33000

ORCID: 0000-0001-8552-316

To cite this article: Filipchuk, M., Zahodkin, O. (2023). Poniattia «symfodzhas» ta yoho rol v muzychno-vykonavskii praktytsi [The concept of "symphojazz" and its role in musical performance practice]. *Fine art and cultural studies*, 4, 86–91, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-11>

THE CONCEPT OF "SYMPHOJAZZ" AND ITS ROLE IN MUSICAL PERFORMANCE PRACTICE

In the proposed article, the concept of "symphojazz" is revealed, which is considered in the plane of synthesis of jazz and academic music, as well as a type of musical performance activity of orchestral or ensemble performance, with the use of multi-textured instruments inherent in a symphonic instrumental composition and a jazz collective. Therefore, the peculiarities of the use of different types of instruments in the orchestra of P. Whiteman, who introduced the concept of "symphojazz" into musical practice and carried out important experiments with his orchestra in terms of combining elements of classical samples with jazz idioms. This is clearly shown on the example of J. Gershwin's work "Rhapsody in the Blues Style" performed by P. Whiteman's orchestra. The main stylistic trends are revealed: progressive, cool-jazz, the third current, in which experiments were carried out in the field of jazz synthesis and European compositional techniques; the role of composition, arrangement, form and harmony grew; the complication of tonal-modulation logic, the use of elements of polytonality and atonality, the tendency to converge with European academic music. All these means of expression were widely introduced in orchestral and ensemble forms with various instrumental groups, which had a multi-textured timbre coloring. It is noted that an important place in the development and creation of artistic samples of musical works belonged to classical composers (L. Bernstein, D. Milot, M. Ravel, I. Stravinsky, D. Shostakovich, P. Hindemith, and others).

The publication to analyze and reveal the concept of "symphonic jazz", as a manifestation of musical culture from the perspective of Viconavian and composer characteristics, to identify the main trends in the interpenetration of academic jazz music in current styles and genres.

Scientific novelty. The concept of "symphonic jazz" is identified in the musical-Viconian activity and the important components of symphonic and jazz music are considered, as an important warehouse mystique.

As a summary, this article can be an important piece of information for scholars who explore the problems of synthesis of academic and jazz music and useful for composers who deal with the historical aspects of contemporary music.

Key words: symphonic jazz, progressive, cool jazz, third movement, symphonic and jazz music.

Актуальність проблеми. Музичний період кінця XIX – початку XX століття відмічений різким стилістичним протистоянням між різними напрямками, заміною старих стилів новими та еволюцією основних жанрів. Змінювалася жанрова особливість, що традиційно склалася протягом XVIII та XIX століть: одні жанри втрачали своє панівне становище, а інші виходили на перший план, набуваючи при цьому нових рис. Симфоджаз, як явище зародилось в американському середовищі на тлі різноманітних музичних форм і жанрів. Вперше поняття «симфоджаз» у музичну практику запровадив американський диригент, скрипаль Поль Уайтмен, який включив у репертуар оркестру аранжування симфонічних творів з джазовими елементами. Починаючи з 20-х років минулого століття поступово відбувається взаємопроникнення європейської музичної традиції в джазову музичну практику, а це означало, що джазові та академічні музиканти роблять спроби втілювати і об'єднувати творчі ідеї в музичні композиції, перебуваючи у пошуку нових засобів музичної виразності, тембрових забарвлень, експериментуючи з ритмічною лінією, гармо-

нією, імпровізацією тощо. Тенденції стилістичного взаємопроникнення академічної музичної традиції у багатьох відношеннях мали загальнокультурний і соціальний аспект.

Важливо зазначити, що елементи симфоджазу надалі простежуються у деяких сучасних стилях – кул-джаз, барокко-джаз, прогресив, які мають тенденцію до розширення репертуару, запровадження нових виконавських прийомів, запровадження в музичну практику східних культур тощо.

Однак варто зауважити, що окреслена нами проблематика у мистецтвознавчій науковій літературі, на жаль розроблена доволі обмежено, що й обумовило актуальність представленої роботи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідники, науковці, аналізуючи проблеми розвитку джазової музики, активно вивчають питання історії та теорії джазу (Є. Барбан, Дж. Колліер, В. Конен, Ю. Панасьє, У. Сарджент, М. Стернс, Д. Фейертаг, А. Фішер); з теорії музичної інтерпретації, імпровізації, транскрипції та обробки (С. Бірюков, М. Борисенко, О. Гуренко, Е. Денісов, Є. Ліберман,

О. Малінковська), історії джазових стилів і питань еволюції – В. Єрохін, К. Ушаков, І. Юрченко; взаємодії джазу з іншими типами музики – А. Казурова, А. Козлов; деякі аспекти музичної інтерпретації в джазовому мистецтві представлені в роботах американських дослідників, насамперед John Brye та Jerrold Levinson.

Проте питання взаємовпливу та синтезу академічної музики з джазовими елементами недостатньо вивчені і потребують наукового осмислення. Можна констатувати, що в працях дослідників розглядаються окремі питання симфоджазу та його розвитку у творчості Дж. Гершвіна; взаємопроникнення і синтезу автентичного фольклору і естрадно-джазової музики.

Мета статті – проаналізувати та розкрити поняття «симфоджаз», як явище музичної культури з погляду виконавських і композиторських характеристик, визначити основні тенденції взаємопроникнення академічної й джазової музики в сучасних стилях і жанрах.

Виклад основного матеріалу дослідження. ХХ сторіччя увійшло в історію музичного мистецтва як період активного розвитку жанру джазової та симфонічної музики. Різноманіття талановитих композиторів, виконавців, створення концертних майданчиків та соціально-культурні аспекти дали поштовх до виходу за межі багатьох загальноприйнятих правил у джазовому та академічному мистецтві.

Симфоджаз (англ. *simphojazz*), стильова різноманітність джазу в поєднанні з легкожанровою симфонічною музикою (Теребун, 2013, с. 62). Відтак, Н. Хентоф визначає два поняття «симфоджазу»: 1) концертний сплав популярно – розважальної й танцювальної симфонічної музики, інструментальні переклади оперних арій та фрагментів симфонічних творів з джазовими виконавськими елементами; 2) специфічний склад оркестру, де інструменти класичного симфонічного оркестру (наприклад струнні) поєднані з джазовими (наприклад, саксофонами) інструментами (Hentoff, 1975, с. 54).

За словами В. Гобсона, симфоджазові колективи в основному формувалися за принципом європейського зразка (багатоголосся), характеризуючись наявністю різнотипових інструментальних груп та введенням до складу оркестру додаткових музичних інструментів, які надавали оркестровій фактурі багатоманітного

тембрового забарвлення. Для прикладу такого типу колективу автор називає симфоджаз під керівництвом П. Уайтмена, який відзначався неординарним складом груп інструментів: 8 скрипок, 2 контрабаси, 2 труби, 2 тромбони, 2–3 валторни, 2 туби, 3 саксофони, які чергувалися з кларнетами, 2 роялі (один перемикався з челестею), сарюсофон, сузафон, литаври і набір різноманітних ударних інструментів (Hobson, 1952, с.39).

Вперше, поняття симфоджаз запровадив в 1920-х роках минулого століття П. Уайтмен, який також ініціював створення і перше виконання «Рапсодії в стилі блюз» Д. Гершвіна, яка є зразком органічного сполучення джазу і симфонічної музики. Цей твір великої форми для фортепіано і симфонічного оркестру, в основі якого лежить тематизм, містить типові для джазу елементи: метроритмічні прийоми, різні комбінації з синкопами а також застосування в партитурі характерних джазових тембрів і поєднання специфічних прийомів, наприклад, дьорті-тони в партії саксофонів або ж незвичне з точки зору класичних канонів різке звучання мідних духових інструментів.

З точки зору європейських традицій тут є певні сліди впливу Ліста, Рахманінова, Дебюссі. Оркестровка «Рапсодії» належить аранжувальнику Ф. Грофе, який інструментальними прийомами значно посилив імпресіоністський початок, закладений в музиці Гершвіна. Відносно «джазових» елементів в «Рапсодії» критики зазвичай відмічають передусім джазове ладогармонічне забарвлення, з частим використанням блюзових тонів.

Пол Уайтмен робив усе можливе, щоб максимально наблизити музику, що виконувалася їхнім колективом, до білих слухачів, які часто не сприймали «грубого» негритянського джазу. Він намагався зробити звучання свого оркестру впорядкованим і м'яким, по можливості використовуючи деякі елементи європейської академічної музики.

Популяризації джазу сприяв історичний концерт оркестру Пола Уайтмена в нью-йоркському «Еолін-холле», що відбувся 12 лютого 1924 року. Він отримав назву «Експеримент в сучасній музиці». Саме тут найяскравіше і чітко була проведена ідея зближення джазу з академічною музикою, «симфонізації» джазу, його очищення від грубого і диссонантного виконання. Пол

Уайтмен добре розумів значення цього концерту ретельно готуючись до нього. Відповідальність посилювалася тим фактом, що концерт повинен був відбутися в Карнгі-хол, який вважається храмом класичної музики. За спогадами Уайтмена, в процесі підготовки до концерту він запросив потрібних критиків і пояснив їм цілі і завдання майбутнього концерту. Вони були присутніми і на репетиціях.

Йому вдалося зацікавити своєю ідеєю багатьох видатних діячів культури і мистецтва, що погодилися взяти участь у фінансуванні концерту. Серед них – С. Рахманінов, Я. Хейфец, Ф. Крейслер, Л. Стоковський, І. Стравінський, В. Дамрош, Карл Ван Вехтен та інші (Hobson, 1952, с. 67). Він зумів показати досить респектабельній публіці, що в сучасній популярній музиці сталося помітне зрушення від раннього «неочищеного» джазу у бік нових мелодійних форм І. Берліна, Е. Мак-Доуелла, В. Герберта, Дж. Гершвіна.

Творчу концепцію П. Уайтмена з його джазовим мисленням і академічним розумінням музики можна віднести до класичних композиторів. Проте можна сміливо сказати, що його універсалізм та досліди по зближенню джазу з академічною музикою чітко простежується в різних стилях – прогресива, кул, барок-джазу, в третій течії тощо. Розглянемо більш, як відбувається зближення академічної й джазової музики у даних стилях.

Прогресив (англ. *progressive*) – стиль сучасного джазу, який виник на початку 1940-х років минулого століття, характеризується систематичними експериментами у галузі об'єднання елементів джазу з техніками європейської композиційної техніки. Цей синтез став очевидним у роботах деяких білих біг-бендів, і одним з провідних представників цього стилю був піаніст і композитор Стен Кентон. Прогресивний стиль, як одна з варіацій поєднання джазу та симфонічної музики, вивчався джазовими музикантами та широко застосовувався у великих оркестрах з експериментальними складами, які включали в себе музичні інструменти з різними тембрами. Для таких ансамблів композитори створювали спеціальний репертуар, що об'єднував джазові та академічні музичні концепції. На думку О. Супрун, це уже концертна (не танцювальна) фаза розвитку класичного свінгу з тональними й гармонічними ново-

введеннями європейської музики нашого часу, втіленням нових методів аранжування сучасної джазової музики з симфонічними прийомами, створення концертних форм джазу (Супрун, 2015, с. 73).

Пошуки оркестрів стилю «прогресив» мали глибокий і радикальний характер в яких використовувалися принципи додекафонії. У цьому напрямленні чітко працював з оркестром Стен Кентон, який у 1943 р. записав на грамплатівку твір «Artistry In Rhytm», побудований на темі Моріса Равеля. Аранжування цього твору передбачало структуру і наповнення у дусі європейської академічної музики.

Оркестр Стена Кентона демонстрував виразні особливості та унікальний підхід до художнього втілення музичних творів. Деякі з найважливіших характеристик і методів виконання оркестру включають в себе: *специфічний стиль фразування для саксофонів і тромбонів, експерименти з атональністю та додекафонією, вплив видатних композиторів Бартока, Хіндеміт, Стравінський, Шенберг, широкий спектр інструментів* (гобої, валторни, туби, фаготи, струнні інструменти та латиноамериканські інструменти), *постійне розширення складу мідних інструментів*.

Джазовий оркестр ставав творчою лабораторією для втілення музичних ідей та думок. На той час повністю сформувались оркестрові групи (*reels* – кларнети і саксофони, *brass* – труби і тромбони, *section* – фортепіано, контрабас і ударні інструменти) з визначеними функціями і основами аранжування). Відтак появляються цілий ряд художніх творів в стилі «прогресиву» для оркестру: «Чорний концерт» (1945) Ігора Стравінського, Інтермецо для кларнета та джаз-оркестру Бенні Гудмена (1944) Олександра Цфасмана, «Прелюдія, fuga і рифи» (1949) Леонарда Бернстайна, «На зеленій горі» (1957) Рольфа Лібермана, «Повний комплект» (1957) Мілтона Бебіта, «Чорний концерт» Ігора Стравінського, написаний спеціально для джазового музиканта Вуді Германа, який поділяв ідеї С.Кентона. Всі ці твори можна видати як за псевдоджаз, але вони не є суто джазовими.

Оцінюючи свій внесок в музичне мистецтво, Стен Кентон говорив: «Сучасне людство проходить через такий музичний етап, якого раніше не було, та й не могло бути. Сучасна музика містить всі типи духовних розчарувань і надій,

яких раніше традиційна музика не могла не тільки задовольнити, але навіть увянути. Вона містить радість творчості і дає вам задоволення, компенсуючи, часом, навіть внутрішню незадоволеність, викликану зовнішніми причинами. Ось чому я вважаю джаз новою музикою, яка прийшла до нас як раз вчасно. Наша музика – це прогресивний джаз» (Berendt, 1992, с. 154).

Ще один сучасний стиль, який виник в 40–50-х рр. ХХ століття на основі розвитку досягнення свінгу і бопу – кул-джаз («холодний джаз»). Він увібрав риси академічної і джазової музики, в основному виконується як малими ансамблями (комбо), так і великими оркестрами, в склад яких часто включалися нетипові для джазу інструменти симфонічного оркестру – флейта, фагот, валторна, туба. Музика, яка виконувалась такими ансамблями мала не розважальний, а швидше за все філармонічний характер. За словами, Н. Хентофа, музиканти кул-джазу сконцентрували особливу увагу на пошуку нових виразних засобів у співвідношенні тембрів звучання та балансу різних інструментів, характеру фразування, використовували елементи політональності і атональності, поліфонізація фактури, що було мало тенденцію до зближення з європейською академічною музикою (Hentoff, 1975, с. 88).

Одним з перших керівників ансамблів кул-стилю, який разом з Дж. Ширінгом, Л. Трістано заклали основи камерного джазового стилю мішаних форм ансамблів (дуетів, тріо, квартетів тощо) був Дейв Брубек. Схожі тенденції розвитку кул-джазу можна побачити у творчості саксофоніста С. Гетца, який проводить експерименти з чотирма саксофонами та ритм-секцією отримавши назву Four Brothers. Джеррі Малігана (тенор-саксофоніст), який здійснив експерименти з «безклавірними» складами комбо (духові і ритм-група без ф-но), Джіммі Джуффрі, який продовжував експериментувати з новим типом камерного ансамблю – тріо до якого входили кларнет (саксофон), тромбон, гітара. Майлс Дейвіс (трубач), який розширив можливості різнометрового звучання, залучаючи до свого колективу струнні інструменти з духовими інструментами, ритм-групою та окремими інструментами.

У кінці 50-х років минулого століття зароджується новий напрям в музичній практиці «третя течія», яка продовжує ідеї поєднання

симфонічної і джазової музики в концертній діяльності. Лукас Фосс і Гюнтер Шуллер прагнули запровадити в симфонічну музику не просто джазові теми, а цілі технічні методи імпровізаційного джазу. Фосс навіть розробив складну систему в якій групова імпровізація віртуозно поєднувалась з наперед складеним текстом («Концерт для музикантів, які імпровізують на різних інструментах, і оркестру», 1960). Ідейний натхненник «третьої течії» Гюнтер Шуллер представив основні тенденції цього напрямлення як спроба джазових музикантів засвоїти принципи сучасної академічної музики, створивши необхідні умови для творчості між джазовими музикантами та «виконавцями-академістами». Композитори створюють розгорнуті музичні композиції, які пронизані симфонічною і джазовою фактурою. Найяскравішими прикладами джазових симфоній є Джазова сюїта (1951) Алека Вільдера, «Концерт для джазового і симфонічного оркестрів» (1954) Р. Лібермана, «Концертіно» для джаз-квартету і оркестру (1959) Р. Шуллера, «Діалоги» для комбо і симфонічного оркестру (1959) Ховарда Брубєка, «Імпровізаційна сюїта» (1960) Дона Елісса, «Концерт для джаз-солістів і оркестру» (1962), Білла Сміса, «Композиція 82» (1978) Антонія Брекстона та інші.

Термін «третя течія» означає альтернатива, тобто синтез академічної і джазової музики. Експериментуючи з творами джазові музиканти використовували елементи симфоджазу, джаз-року та авангардні напрямлення. Джаз, поступово став завойовувати увесь світ, набуваючи інтернаціонального характеру. Це відбулося перш за все творчості композиторів і виконавців, які почали звертатись до музики інших країн і народів – індійської, афроамериканської, арабської і, звичайно до власного фольклору. Важливим джерелом натхнення для джазових музикантів у пошуках нових напрямлень стали кращі зразки європейської класичної музики.

Елементи поєднання симфонічної й джазової музики продовжують застосовуватись і розвиватись в подальших сучасних напрямках і стилях: хард-боп, фьюжн, фрі-джаз тощо. Джазова музика стає джерелом ідей і методів, які активно розповсюджуються на інші види музики від популярної до академічної музики нашого часу.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, історичний огляд взаємодії європейської академічної музики і джазу підтверджує, що джазові музиканти ХХ століття прагнули до створення змішаних типів і форм музики, застосовуючи в музичну практику різноманітні засобами музичної виразності, перебуваючи у пошуку нових способів і форм музикування, експериментуючи з тембровими ефектами в плані поєднання їх з різними інструментальними групами та окремими музичними інструментами, які не є характерними для джазових оркестрів й ансамблів. Тенденція до збагачення оркестрових складів, яскрава продуманість і відпрацювання

на репетиціях технічних і художніх елементів виконання – усе це стримувало творчу ініціативу музикантів, виключало вільну імпровізацію. Якщо з боку авторів «серйозної» музики ця тенденція почалася в 20-х роках минулого сторіччя, то джазові музиканти, у свою чергу, підхопили її трохи пізніше, в 1940-ві роки, який триває до нині.

Запропонований до розгляду матеріал не вичерпує всіх аспектів окресленої у ній проблематики, тому подальші наші розвідки плануємо присвятити проблемам стильової і жанрової характеристики у творчості джазових виконавців, питанням оркестрового і ансамблевого мислення у творчості джазових музикантів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Супрун О.В. Поєднання джазу та класики в контексті «музики ЕСМ». Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ : Міленіум. 2015. Вип.26. С. 69–76.
2. Теребун Д.С. Мистецтво джазу у діалогах з європейською музичною традицією. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ : Міленіум. 2013. Вип. 24. С. 59–66.
3. Berendt J.-E. The Jazz Books : From Ragtime to Fusion and Beyond. Paperback, 6tn. 1992. 541 p.
4. Hentoff N. The Jazz Life. New York. 1975. 260 p.
5. Hobson W. American Jazz Music. New York. 1952. 327 p.
6. Jones A.M. Studies in African. Music / A.M. Jones. London. 1959. 255 p.
7. Kmen H. Music in New Orleans. Louisiana University Press. 1966. 183 p.
8. Shapiro N., Hentoff N. Hear Me Talkin`to Ve. New York. 1966. 256 p.
9. Williams M. The Art Of Jazz. New York. 1960. 296 p.
10. Williams M. The Jazz Tradition. New York. 1970. 323 p.

REFERENCES:

1. Suprun O.V. (2015). Poiednannia dzhazu ta klasyky v konteksti «muzyky ESM». Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats. [Comparison of jazz and classics in the context of "SM music". Art history notes: coll. of science works] Kyiv : Milenium. Vyp. 26. S. 69–76. [in Ukrainian].
2. Terebun D.S. (2013). Mystetstvo dzhazu u dialohakh z yevropeiskoio muzychnoiu tradytsiieiu. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats. [The art of jazz in dialogues with the European musical tradition. Art history notes: coll. of science works] Kyiv : Milenium. Vyp. 24. S. 59–66. [in Ukrainian].
3. Berendt J.-E. (1992). The Jazz Books : From Ragtime to Fusion and Beyond. – Paperback, 6tn. – 541 p. [in English].
4. Hentoff N. (1975). The Jazz Life. New York. – 260 p. [in English].
5. Hobson W. (1952). American Jazz Music. – New York. – 327 r. [in English].
6. Jones A.M. (1959) Studies in African. Music. London. – 255 p. [in English].
7. Kmen H. (1966) Music in New Orleans. Louisiana University Press. – 183 p. [in English].
8. Shapiro N., Hentoff N. (1966) Hear Me Talkin`to Ve. New York. – 256 p. [in English].
9. Williams M. (1960) The Art Of Jazz. New York. – 296 p. [in English].
10. Williams M. (1970) The Jazz Tradition. New York. – 323 p. [in English].

УДК 78.071.1/.03:929-051(477)Яковчук О.
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-12>

Люція ЦИГАНЮК

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

ORCID: 0000-0002-0998-9906

Бібліографічний опис статті: Циганюк, Л. (2023). Традиції та інновації в індивідуальному стилі Олександра Яковчука. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 92–99, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-12>

**ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В ІНДИВІДУАЛЬНОМУ СТИЛІ
ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА**

Олександр Яковчук – український композитор II пол. XX – поч. XXI століття, творчість якого позначена надзвичайною жанровою різноманітністю та плідністю творчого процесу і гідно презентує українську музику і в Україні, і за кордоном. **Мета роботи** – проаналізувати традиційні та інноваційні аспекти індивідуального стилю О. Яковчука. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні таких методів: теоретичного, спрямованого на аналітичний розгляд окремих елементів музичних творів, використання різноманітних виразових засобів; методу жанрово-стильового аналізу, який сприяє виявленню жанрових ознак музичних творів, жанрової належності, розкриттю жанрових паралелей та асоціацій у музичному творі та розкриває стильові особливості творчості композитора; методу узагальнення інформації та методу музичного аналізу. **Наукова новизна** дослідження полягає в узагальненому аналізі творчості О. Яковчука з позиції традиційного та інноваційного в його індивідуальному стилі. **Висновки.** Жанрова палітра творчості О. Яковчука різноманітна, у кожному з жанрових напрямків він створив неповторні зразки професійної української музики, у яких широко представлені й традиційні підходи, і все нове та прогресивне, що було ввібрано майстром протягом життя на Батьківщині і за кордоном. Стиль творчості О. Яковчука виявляється в тяжінні до програмності, у масштабності музичного мислення композитора, у превалюванні поліфонічних прийомів розвитку, використання нових тембральних можливостей і окремих інструментів, її оркестру. Постать видатного українського композитора нашого часу О. Яковчука окреслюється багатогранністю творчого обдарування і репрезентує нові виміри розвитку українського музичного мистецтва в міцному взаємозв'язку з українськими та світовими музичними традиціями.

Ключові слова: композитор О. Яковчук, традиційне, інноваційне, стильові особливості, українська музика.

Liutsiia TSYHANIUK

Senior Teacher at the Department of Musicology, Instrumental Training and Methods of Music Education, Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, 139 Proskurivskoho Pidpillia street, Khmelnytskyi, Ukraine, 29013

ORCID: 0000-0002-0998-9906

To cite this article: Tsyhaniuk, L. (2023). Tradytzii ta innovatsii v indyvidualnomu styli Oleksandra Yakovchuka [Traditions and innovations in Oleksandr Yakovchuk's individual style]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 92–99, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-12>

**TRADITIONS AND INNOVATIONS IN OLEKSANDR YAKOVCHUK'S
INDIVIDUAL STYLE**

Oleksandr Yakovchuk is a Ukrainian composer of the 2nd half of the 20th century and the beginning of the 21st century, whose work is characterized by extraordinary genre diversity and the wealth of the creative process and presents Ukrainian music with dignity both in Ukraine and abroad. **The purpose of the work** is to analyze traditional and innovative aspects of O. Yakovchuk's individual style. **The research methodology** is based on the application of the following methods: theoretical method, aimed at the analytical consideration of individual elements of musical works, the use of various means of expression; method of genre-style analysis, which contributes to the identification of genre features of musical works, genre belonging, revealing genre parallels and associations in a musical work and shows the stylistic features of the composer's work; method of generalization of the information and the method of musical analysis. **The**

scientific novelty of the research lies in the generalized analysis of O. Yakovchuk's work from the standpoint of traditional and innovative features of his individual style. **Conclusions.** The genre palette of O. Yakovchuk's creative work is extremely diverse, and in each of the genre directions he created unique samples of professional Ukrainian music, which widely represented traditional approaches as well as new and progressive features, absorbed by the master during his life both in the Motherland and abroad. The creative style of O. Yakovchuk is manifested in the tendency towards programming, in the scale of the composer's musical thinking, in predominance of polyphonic methods of development, the use of new timbral possibilities of both individual instruments and the orchestra. The figure of an outstanding Ukrainian composer of nowadays, O. Yakovchuk, is characterized by the versatility of his creative talent and represents new dimensions of the development of Ukrainian musical art in a strong connection with Ukrainian and world musical traditions.

Key words: composer O. Yakovchuk, traditional, innovative, stylistic features, Ukrainian music.

Актуальність проблеми: Усе розмаїття стильових пошуків у ХХ столітті тим чи іншим чином об'єднується в мистецтві постмодерної доби. Кожний митець прагнув до того, щоб бути зрозумілим реципієнту, і водночас бажав бути впізнаваним, самобутнім, виробити неповторний музичний стиль, що, зазвичай, досягається поєднанням традиційних і інноваційних прийомів у композиції музичних творів. Традиційне – це не просто повторюваність у часі, а вироблена певна система уявлень, норм, символів, які наділені усталеним значенням і приймаються наступними поколіннями. Інноваційне не заперечує традиції, вони чудово співіснують і доповнюють один одного. Інновація розвиває й видозмінює традиційне відповідно до часу, а традиційне дає можливість пристосуватися інноваційному до всього попереднього досвіду, стати його частиною. Композитори постмодерної доби в пошуках власного стилю прагнули до синергізму модерного з традиційним, що дозволяло не тільки отримати мистецький продукт нової якості, але й донести свою музику до слухача. Д. Щириця зауважує, що «уміння комунікувати за допомогою художніх засобів у музиці – один з суттєвих аспектів діяльності композитора. І коли навіть музична мова змінюється радикально, у його творах будуть залишатися структури, які дозволяють розуміти звукові явища як музику, і музику певного типу або певної традиції. Причиною для цього є необхідність підтримувати комунікативну функцію музики в умовах певної культури. Саме завдяки такому зв'язку новаційна творчість композиторів з часом займає місце в історії як етап розвитку, а також має можливість звучати в одних концертних залах з творами минулих епох» (Щириця, 2019).

Одним з композиторів постмодерної доби є яскравий представник київської композиторської школи, заслужений діяч мистецтв

України, лауреат премії ім. А. Веделя – Олександр Миколайович Яковчук. Творчість композитора позначена надзвичайною плідністю, тематичною та жанровою широтою, у його творчому доробку сценічні та симфонічні твори, інструментальні концерти, твори для камерного та естрадно-симфонічного оркестру, оркестру українських народних інструментів, кантати, камерні кантати та твори для хору (зокрема і для дитячого), духовна музика та твори, присвячені творчості Т. Г. Шевченка, камерна музика, сонати для різних інструментів та твори для фортепіано, музика для театральних вистав, обробки українських народних пісень для хору різного складу та пісні – усього разом понад 800 творів. Композитор майстерно володіє специфікою будь-якого з жанрів, про що свідчить такий вагомий і різноплановий творчий доробок. Незважаючи на те, що сьогодні творчий доробок О. Яковчука інтенсивно досліджується науковцями, багато аспектів його творчості ще не висвітлено, один з яких – міра симбіозу традиційного і інноваційного в його музиці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчий доробок О. Яковчука сьогодні перебуває в стані активного дослідження. Композитор довго проживав за кордоном, тож вивчення його творчості, яка одразу викликала значну зацікавленість музичної спільноти, припинилося аж до повернення Олександра Миколайовича в Україну. Сьогодні дослідження симфонічної музики композитора знаходимо в статтях О. Кушнірук та А. Бондаренко, фортепіанної музики для дітей і фортепіанної мініатюри – у К. Гаран, поліфонічний цикл «12 прелюдій і фуг» розглядається в статтях І. Країнської і Л. Циганюк, «Школа гри на фортепіано» аналізується Т. Кривицькою та Н. Цейко, фольклорна творчість – у В. Шевченко та О. Кушнірук, камерно-інструментальна музика висвітлена в статтях та дисертації Н. Яковчук.

Мета дослідження: проаналізувати традиційні та інноваційні аспекти індивідуального стилю О. Яковчука.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Олександр Миколайович народився 21 травня 1952 р. в с. Черче Чемеровецького району Хмельницької області. Професійну музичну освіту здобув спочатку в Хмельницькому музичному училищі, далі – у Київській консерваторії. Т. Волошина розповідає, що «консерваторське зростання композитора відбувалось у класі відомого українського композитора, талановитого піаніста, професора Київської консерваторії Анатолія Опанасовича Коломійця, музиканта з унікальним слуховим обдаруванням і феноменальним знанням світової музичної літератури, перш за все, різних поліфонічних стилів і шкіл. За визнанням О. Яковчука, глибоке вивчення цього типу музичного мислення надзвичайно сприяло постійному звертання до поліфонічних засобів і форм у своїх творчих пошуках» (Волошина, 2013, с. 153).

У консерваторії О. Яковчук здобув ґрунтовну класичну освіту, але оскільки А. Коломієць вчився в Л. Ревуцького, який, зі свого боку, – у М. Лисенка, то молодий композитор набував професійних знань та вмінь у тісному зв'язку з традиціями українського національного музичного мистецтва.

Одним із важливих етапів професійного зростання О. Яковчука стали роки підвищення майстерності на Всесоюзних семінарах молодих композиторів в Будинку творчості «Іваново» в росії. Сам композитор розповідав: «Спочатку з'явилося переконання, що я ще недостатньо озброєний композиторською технікою, щоб відправлятися у самостійне плавання. На Івановські семінари я їздив вісім разів, аж до 35-ти років. Мені це було потрібно для розширення художнього світогляду, для набуття нових знань та композиторського розвитку. Я відчував, що той курс, який ми пройшли в консерваторії, є замалим для мене. Звичайно, він давав добру основу, але не давав свободи. Я хотів бути універсально освіченим композитором і відчував, що тільки тоді зможу себе реалізувати»¹.

Упродовж 1976–1990 років Олександр Миколайович працював спочатку редактором у відділі української музики на Республіканському радіо, далі став завідувачем музичної частини

в Київському музичному театрі, згодом – на творчій роботі. З 1990 по 1992 рік жив і працював у Югославії, а з 1994 по 2009 рік – у Канаді, де став членом Ліги композиторів Канади та Канадського музичного центру з 1996 року, також головою журі з композиції на «Kiwanis Music Festival» та почесним президентом «Eto-bicoke Music Festival». У 2009 році повернувся до Києва, де живе й працює досі на кафедрі композиції НМАУ ім. П. І. Чайковського (Нац. спіл. комп. України).

Розглянемо основні жанрові напрямки творчого доробку О. Яковчука з позицій традиційного та інноваційного в індивідуальному музичному стилі композитора. Палітра інтересів О. Яковчука надзвичайно різноманітна, він обізнаний у літературі, живописі, скульптурі, захоплюється архітектурою, сучасною технікою, та все ж музика в його житті посіла одне з найголовніших місць. Особливу нішу у творчому доробку посідає музика для фортепіано – від творів для початківців до складного концертного рівня, хоча поле мистецької уваги композитора сягає майже всіх інструментів, що входять до складу симфонічного оркестру.

Серед найвагоміших досягнень у царині фортепіанної музики вирізняється поліфонічний цикл «12 прелюдій і фуг» і «Школа гри на фортепіано». Характеризуючи техніку поліфонічного письма О. Яковчука в поліфонічному циклі, І. Країнська звертає увагу на застосування композитором установлених принципів поліфонії вільного письма (Бах та його послідовники) і поліфонії ХХ ст. (модальність ново-віденської школи). Однак зауважує дослідниця, що «попри опору на традиції, Яковчук зумів створити власний оригінальний стиль, а головне – зробив це в новій для української музики техніці. (...) Основним новаторством у циклі Яковчука стало використання модальної техніки» (Країнська, 2012, с. 209).

Структура поліфонічного циклу досить оригінальна, він умовно поділений на 2 зошити – у першому прелюдії і фуги по чергово розташовані від нот, які відповідають семи білим клавішам, а далі – 5 мініциклів від звуків, які розташовані на чорних клавішах фортепіано. У циклі прослідковується певна драматургія – у першому зошиті переважають твори рухливого, часто «урбаністичного» характеру, у другому зошиті – більше глибоких самоза-

¹ В особистій розмові з авторкою статті.

глиблених, почасти філософських образів. Прелюдії в циклі переважно написані з використанням поліфонічної техніки, також оригінальним є підхід композитора до форми (рондо, інвенція тощо) та їхніх жанрових характеристик (токата, буре, жига та ін.). Хоча їхня стильова визначеність не представлена всіма інтонаційно-виразовими засобами, але асоціації, пов'язані з тим чи іншим жанром, дають змогу краще зрозуміти образний зміст музики. Фуги строго структуровані, здебільшого написані в трьох-частинній формі з майстерним застосуванням усього арсеналу поліфонічних прийомів². Прелюдії і фуги О. Яковчука – це яскраві сучасні концертні твори високого рівня складності, у яких композитор використовує традиційний жанр – поліфонічний цикл на макро- (як великий цикл з 12 пар прелюдій і фуг) і мікрорівні (як мініцикл – «прелюдія-фуга»), започаткований ще Й. С. Бахом, майстерно вибудовує фугу, водночас збільшує поліфонізацію прелюдії, використовує модальну техніку, пов'язує прелюдії і фуги між собою не тільки одним змодельованим ладом, а й використовує численні приховані «арки», які незримо об'єднують кожний мініцикл. Музична мова творів – сучасна і колоритна, тональні зв'язки послаблені, усі процеси підпорядковуються не тональності, а змодельованому ладу, використаному у творі.

«Школа гри на фортепіано» О. Яковчука – це структурований за окремими розділами авторський фортепіанний репертуар дидактичного спрямування, мета якого – «виховати сучасного юного музиканта на модерному матеріалі, підготувавши його до адекватного сприйняття музики ХХІ століття» (Яковчук О., 2019, с. 2).

О. Кушнірук зауважує, що «в українській музиці це перший приклад композиторської «Школи гри на фортепіано», що дає право визнати його автора відкривачем нових перспективних шляхів на теренах українського музичного мистецтва» (Кушнірук, 2020а).

Потреба в яскравому сучасному репертуарі для дітей давно назріла в українській музичній школі. Багатьом викладачам ще донедавна було зручно працювати за радянською фортепіанною школою О. Ніколаєва, та сьогодні, як ніколи раніше, стало актуальним залучення моло-

дого покоління до національного українського репертуару, формування самоідентифікації українських дітей, розвиток у них переконань, що українське мистецтво – це належний рівень, це сучасно, цікаво й захопливо. У «Школі гри на фортепіано» О. Яковчук органічно поєднав дві важливі мети – навчання дітей сучасної музики ХХІ ст., де представлені різні стилі музичного письма – елементи сонористики, сучасної гармонії, модальної техніки тощо і української народної творчості (у першому розділі композитор представив українські народні пісні з підтекстовкою поряд з англійськими піснями, крім того, багато інструментальних творів, заснованих на фольклорній тематиці, як-от: «Подольночка», «Поліська колядка», «Кривий танець» тощо).

Т. Кривицька та Н. Цейко, детально проаналізувавши «Школу гри на фортепіано» О. Яковчука, дійшли висновків, що «ця праця дає відповідь на цілий ряд викликів, що стоять перед українською музичною і, зокрема, фортепіанною освітою сьогодення. Перше. Це сфокусованість на українському репертуарі, що є шляхом до успішного подолання колоніального минулого. Друге. Це наявність яскраво вираженого світового контексту, що втілено як на рівні постійної українсько-англійської двомовності «Школи», так і шляхом збагачення власне українського репертуару жанровими і стильовими моделями європейського бароко, класицизму, романтизму, світової музики ХХ століття, джазу, року тощо. Третє. Це запропонований вектор технічного та естетичного розвитку юного піаніста, що від перших спроб музикування (вступ) проходить через ряд етапів здобуття пізнання та набуття навичок майстерності. (...) Разом з тим, запропонована послідовність розділів «Школи» є певним схематичним відображенням авторської концепції виховання юного піаніста в сучасних умовах. (...) вона є достатньо переконливою методологічно і конкурентоздатною на світовому рівні» (Кривицька, Цейко, 2022, с. 31).

Отже, «Школа гри на фортепіано», з одного боку, структурована згідно з загальноприйнятими канонами – у ній представлено різноманітний репертуар у порядку поступового зростання складності, ураховано всі необхідні жанри у вихованні юних піаністів: пісні, п'єси, танці, етюди, поліфонія, велика форма,

² Детальний аналіз циклу див. у статті Циганюк Л. І. Специфіка поліфонічного циклу О. Яковчука в зіставленні категорій «Традиційне-іновачійне». Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник. Рівне: РДГУ. 2020. Вип. 34. С. 116–124.

ансамблі. Водночас репертуар «Школи» заснований на авторському репертуарі, у якому застосовується сучасна колоритна музична мова, різнопланова техніка побудови музичної тканини, композитор використовує яскраві, цікаві для дітей музичні образи. Зроблено акцент на національному вихованні в поєднанні з залученням дітей і до надбань світової культури.

Одним з напрямків доробку О. Яковчука є симфонічна творчість, яка налічує сьогодні 8 симфоній, 2 симфонічні поеми і 10 інструментальних концертів. Такі вагомні творчі напрацювання в царині симфонічної музики свідчать про особливий стиль мислення композитора, якому притаманне глибоке філософське, інтелектуальне і художнє осмислення обраної тематики.

Першим успішним симфонічним твором постала поема «Золоті ворота» (1982 рік) до святкування 1500-річчя заснування Києва. Вона започаткувала в симфонічній творчості О. Яковчука ідею програмності, втілену майже в усіх його симфоніях, поеми для оркестру народних інструментів «Дніпро», Другому скрипковому концерті (назви частин – Вступ, Каяття, Відродження, Ламентація, Поминання)³: I – «Біоритми Чорнобиля» (1986 рік); II – мі мінор (1987 рік); III – «Відгомін дитинства» (1987 рік); IV – «Тридцять третій» (1990 рік); V – «Ностальгія» (2007 рік); VI – «Пам'яті Барбера» (2013 рік); VII – «Майдан» (2014 рік); VIII – «Нескорені» (2016 рік) (Кушнірук, 2020b, с. 30-31).

У другій половині XX – на поч. XXI ст. спостерігається тенденція до зміни вектору функціонування жанру симфонії. У симфонічному доробку О. Яковчука представлені різноманітні ідеї втілення симфонізму. У I симфонії «Біоритми Чорнобиля» використана нетипова для симфонічного жанру двохчастинна форма, поєднання драматичного та лірико-медитативного художнього висловлювання, часте використання інструментальних соло. II симфонія написана в неоромантичному стилі, застосована модальна техніка і також нетипова для цього жанру двохчастинна форма. У III симфонії «Відгомін дитинства» на вірші Ю. Сердюка, використана типова 4-частинна форма, їй притаманні риси сонатності і хвилеподібний розвиток драматургії, також композитор поєднує

жанр симфонії з хором писемом кантатно-ораторіального типу, використовує прийоми стилізації і сонористичної поліпластовості (за визначенням О. Кушнірука). IV симфонія «Тридцять третій» – це симфонія-реквієм на сл. В. Юхимовича, має шестичастинну будову, де поєднуються засоби симфонізму з хором співом, використано прийоми стилізації, розвинуто лейтмотивну систему. V симфонія «Ностальгія» становить одночастинну композицію, де простежуються риси сонатності. VI симфонія – «Пам'яті Барбера», написана у 2-частинній формі. О. Кушнірук, аналізуючи цей твір, звертає увагу на те, що «обрамлення прологом та епілогом розширює його рамки, а хід музичного розвитку підпорядковано ідеї контрасту між лірико-драматичною першою на принципі сонатності та дієво-ексцентричною поліфонічною другою частинами. Цілісність твору постає завдяки наявним інтертекстуальним зв'язкам» (Кушнірук, 2020b, с. 33). VII і VIII симфонії «Майдан» і «Нескорені» є також одночастинними і з самого початку задумувалися як диптих. У симфонії «Майдан» за допомогою розгорнутих інструментальних соло розкривається концепція підняття значення індивідуальності над масовістю. Композитор вводить поряд з традиційними інструментами для симфонічного оркестру нетрадиційні – най, дудук як символ полеглих героїв Майдану. Восьма симфонія «Нескорені» написана О. Яковчуком ще в 2016 році як реакція на російську агресію у 2014 році та пов'язані з цим трагічні події. Але цей твір насправді значно випередив свій час, у ньому композитор постає, неначе пророк, який передбачив усі жахіття повномасштабної війни у 2022 році. Симфонія актуальна для сьогоднішніх реалій і торкається зболених душ українського народу, акумулюючи весь жах і біль війни, але й водночас віру в перемогу України над рашистською навалою. Симфонія одночастинна, їй притаманна наскрізна драматургія хвильового типу з введенням розлогого вокалізу мецо-сопрано. Написана у двох редакціях: одна – для великого духового оркестру, друга – для симфонічного оркестру.

Аналіз симфонічного доробку О. Яковчука дозволяє дійти висновку, що композитор глибоко переосмислює особисті переживання та драматичні історичні події України від минулого до сьогодні. Головними ознаками сим-

³ Варто зауважити, що тяжіння до програмності у творчості О. Яковчука спостерігається не тільки в симфонічному, але й інших жанрах і є складником його авторського стилю.

фонічного стилю композитора є програмність, застосування таких нових прийомів письма, як стилізація, сонористична поліпластовість, значна роль духової групи інструментів, використання незвичних тембрових поєднань інструментів, вільне трактування циклічності, розвинута лейтмотивна система, розширене розуміння жанру симфонії – поєднання його з реквіємом, введення хорового співу, вокалізів, поєднання симфонії і кантати, велике значення коди як розгорнутого епілогу.

Вагомим та невід’ємним аспектом національної означеності авторського стилю О. Яковчука є «відносини» з фольклором, які можна окреслити цитатою з передмови композитора до збірки українських колядок та щедрівок для дитячого хору а cappella: «Народна пісня – одвічний оберіг народної душі, єство ментальності етносу, його пам’ять про минуле і засада шляху у майбутнє» (Яковчук О., 2015, с. 5).

Основний період фольклористичної діяльності О. Яковчука припадає на 1970–90 роки. Ще навчаючись у консерваторії, композитор їздив у студентські фольклористичні експедиції під керівництвом завідувача Кабінету народної творчості при консерваторії В. Матвієнка. Згодом він продовжив справу збирання фольклору в Україні і навіть за кордоном, самостійно зібравши й упорядкувавши більше ніж 2 тисячі народних пісень, понад 345 з яких обробив для хорів різного складу і які увійшли до шеститомної антології, опублікованої протягом 2015–18 років. Завдяки невтомній праці Олександра Миколайовича ми маємо збереженими для нашого й наступних поколінь безцінний скарб української народної творчості. О. Кушнірук, аналізуючи фольклористичну діяльність композитора, зазначає: «Важко нині переоцінити художнє значення антології для розвою української національної музичної культури, її «питому вагу» у майбутньому, та сподіваємось, що поява такої об’ємної праці – великий внесок у наше музичне життя, своєрідний подвиг композитора патріота» (Кушнірук, 2018).

Особливістю хорових обробок народних пісень О. Яковчуком є те, що композитор виступає у цій діяльності у двох іпостасях одночасно – як етномузиколог і автор обробки. З одного боку, його хоровим обробкам притаманне розкриття первинної краси української народної мелодії, композитор не прагне демон-

струвати вправність у новітніх композиторських технологіях і не орієнтується на виняткову технічність вокально-хорового виконання, проте він майстерно застосовує принципи хорового письма, додаючи власне бачення художнього образу тієї чи іншої пісні. До прикладу – введення епізоду народної польки в обробці веснянки «Прийшла весна із квітками», тобто поєднання пісенного з танцювальним жанром, або створення на основі архаїчного народного наспіву з амбітусом у кварту «Ой, темна нічка Купайлочка» атмосфери нічних ігрищ молоді на свято Івана Купала, застосування «симфонізації» фактури засобами майстерного використання тембральних характеристик голосів, імітації ударних інструментів та досягнення стереофонічності звучання в окремих епізодах за рахунок використання хорової педалі.

Дослідниця творчості композитора О. Кушнірук пише: «Глибинне розуміння композитором народної музичної інтонаційності, логіки народного багатоголосся та особливостей ладовості, (...) власна професійна майстерність митця одягає народні мелодії у барвисті шати хорового образу, хорового звучання, надаючи їм об’ємного формату та просторовості» (Кушнірук, 2016).

Гнучку лінію застосування фольклору О. Яковчуком можна побачити у творах різноманітних жанрів. Надія Яковчук, досліджуючи камерно-інструментальну ділянку його творчості, дійшла висновку, що «стабільною складовою його стилю є глибинне осмислення фольклору – українського, польського, єврейського, іспанського, італійського, португальського. Воно проявилось в цитуванні пісенних й інструментальних мелодій, у переосмисленні народних жанрів (коломийка, гопак, козачок, мілонга, фаду, коблас, тарантела), в інтонаційних та ритмічних особливостях власної оригінальної мелодики» (Яковчук Н, 2017, с. 197).

Висновки і перспективи подальших досліджень: У процесі історичного розвитку музичного мистецтва поєднання традиційного та інноваційного співіснує в синергетичній взаємодії. Традиційне функціонує у вигляді певних зрозумілих структур, які допомагають ідентифікувати тип, рід, жанрову причетність музики, а інноваційне дозволяє отримати продукт нової якості, розвиває та змінює традиційне відповідно до часу.

Одним із знаних українських композиторів є наш сучасник Олександр Миколайович Яковчук, який гідно репрезентує українську музику не тільки в Україні, а й за її межами. Жанрова палітра творчості композитора надзвичайно різноманітна, у кожному з жанрових напрямків він створив неповторні зразки професійної української музики, у яких широко представлені і традиційні підходи, і все нове та прогресивне, що було ввібрано майстром протягом життя на Батьківщині і за кордоном.

Стиль творчості О. Яковчука виявляється в різних ознаках щодо окремих напрямків його творчості. Фортепіанний стиль характеризується осучасненням класичних музичних форм методом стилізації та контамінації, введення нових гармоній та поліфонічних прийомів, урахування надбання нововіденської школи, оновленням сонористичного забарвлення творів за допомогою модальної техніки, використанням нових тембральних можливостей інструменту та створення великої палітри нових візуальних образів.

Симфонічний стиль характеризується тяжінням до програмності, нестандартним підходом до циклічності, розширеним розумінням жанру симфонії, введенням в симфонію хорового і вокального складників, соло різноманітних інструментів, розвинутою лейтмотивною сис-

темою, застосуванням стилізації, підвищеною увагою до ролі мідних духових інструментів у ключових моментах драматургії, превалюванням поліфонічних методів викладу тематичного матеріалу.

У хороших обробках народних пісень О. Яковчука виділяються риси вільного підходу щодо опрацювання першоджерела: майстерне використання тембральної драматургії, хорової колористики і звукообразальності, динамізації (і навіть вокальної «симфонізації») форми, тональних та жанрових контрастів (поєднання вокального і танцювального жанру), поліфонічності та політональності в поєднанні з розкриттям первинної краси української народної мелодії. Все це свідчить про надзвичайну майстерність композитора в царині опрацювання народно-пісенного матеріалу і велику зацікавленість фольклорною спадщиною українського народу.

Постать видатного українського композитора нашого часу О. Яковчука окреслюється багатогранністю творчого обдарування й репрезентує нові виміри розвитку українського музичного мистецтва в міцному взаємозв'язку з українськими та світовими музичними традиціями.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо в більш детальному вивченні окремих жанрових напрямків творчості композитора.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Волошина Т. К. Утвердження індивідуальності пошуків О. М. Яковчука. *Вісн. Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 1. С. 152–154.
2. Країнська І. Особливості інтерпретації та виконавські аспекти циклу «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука. *Музикознавчі студії Ін-ту мистецтв Східноєвропейського ун-ту та НМАУ*. Луцьк: 2012. Вип.10. С. 206–214.
3. Кривицька Т., Цейко Н. «Школа гри на фортепіано» Олександра Яковчука. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк: 2022. Вип. 2. С. 25–32, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-4>
4. Кушнірук О. П. Антологія обробки української народної пісні. *Слово просвіти*. 2018. 20 вер. URL: <http://slovoprosvity.org/2018/09/20/antolohiya-obrobky-ukrajinskoji-narodnoji-pisni/> (дата звернення: 20.09.23)
5. Кушнірук О. П. Джерелознавчі аспекти проблеми «композитор і фольклор» у творчості О. Яковчука. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Міленіум, 2019. Вип. 35. С. 230–234.
6. Кушнірук О. Перша українська «Школа гри на фортепіано». *Слово Просвіти*. 2020а. 12 лют. URL: <http://slovoprosvity.org/2020/02/12/persha-ukrains-ka-shkola-hry-na-forte-piano/> (дата звернення: 21.09.23)
7. Кушнірук О. П. Симфонічний стиль Олександра Яковчука: динаміка становлення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020б. Вип. 127. С. 27–38.
8. Кушнірук О. Хорові перлини Олександра Яковчука. *Музика*. 2016. № 1. С. 48.
9. Національна спілка композиторів України. Яковчук Олександр Миколайович. URL: <https://composersukraine.org/index.php?id=605> (дата звернення: 15.09.23)
10. Щириця Д. О. Творчість Едгара Вареза: взаємодія традиційного та креативного: дис. на здоб. вч. ступеню канд. мистц-ва: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. Муз. академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2019. 228 с.
11. Яковчук Н. Д. Камерно-інструментальні ансамблі О. Яковчука: жанрово-стильовий аспект: дис. ... канд. мист.: 17.00. 03 / ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. К., 2017. 224 с.

12. Яковчук О. Передмова. Українські народні колядки та щедрівки для дитячого хору а cappella. К.: Поліграфічний центр «Фоліант», 2015. С. 5–24.
13. Яковчук О. Школа гри на фортепіано. Київ: Поліграфічний центр «Фоліант», 2019. 256 с.

REFERENCES:

1. Voloshyna, T. K. (2013). Utverdzhennia indyvidualnosti poshukiv O. M. Yakovchuka [Confirmation of the individuality of O. M. Yakovchuk's searches]. *Visn. Derzh. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, 152–154 [in Ukrainian].
2. Krainska, I. (2012). Osoblyvosti interpretatsii ta vykonavski aspekty tsykladu «12 preliudii i fuh» O. Yakovchuka [Peculiarities of interpretation and performing aspects of the cycle «12 preludes and fugues» by O. Yakovchuk]. *Muzykoznavchi studii In-tu mystetstv Shkhidnoievropeiskoho un-tu ta NMAU*, 10, 206–214 [in Ukrainian].
3. Kryvytska, T. & Tseiko N. (2022). «Shkola hry na fortepiano» Oleksandra Yakovchuka [«Piano Play School» by Oleksandr Yakovchuk]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 25–32 [in Ukrainian]. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-4>
4. Kushniruk, O. (2018). Antolohiia obrobky ukrainskoi narodnoi pisni [An anthology of Ukrainian folk song processing]. *Slovo Prosvity*, 20.09. Retrieved from: <http://slovoprosvity.org/2018/09/20/antolohiya-obrobky-ukrajinskoji-narodnoji-pisni/> [In Ukrainian].
5. Kushniruk, O. (2019). Dzhereloznavchi aspekty problemy «kompozytor i folklor» u tvorchosti O. Yakovchuka [Source studies aspects of the problem «composer and folklore» in the works of O. Yakovchuk]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 35, 230–234 [In Ukrainian].
6. Kushniruk, O. (2020a). Persha ukrainska «Shkola hry na fortepiano» [The first Ukrainian «Piano School»]. *Slovo Prosvity*, 12.02. Retrieved from: <http://slovoprosvity.org/2020/02/12/persha-ukrains-ka-shkola-hry-na-forte-piano/> [In Ukrainian].
7. Kushniruk, O. (2020b). Symfonicnyi styl Oleksandra Yakovchuka: dynamika stanovlennia [Oleksandr Yakovchuk's symphonic style: dynamics of development]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 127, 27–38 [In Ukrainian].
8. Kushniruk, O. (2016). Khorovi perlyny Oleksandra Yakovchuka [Choral pearls of Oleksandr Yakovchuk]. *Muzyka*, 1, 48 [In Ukrainian].
9. Natsionalna spilka kompozytoriv Ukrainy. Yakovchuk Oleksandr Mykolaiovych [Yakovchuk Oleksandr Mykolaiovych]. Retrieved from: <https://composersukraine.org/index.php?id=605> [In Ukrainian].
10. Shchyrytsia, D. O. (2019). Tvorchist Edhara Vareza: vzaiemodiia tradytsiinoho ta kreatyvnoho [The work of Edgar Varez: the interaction of traditional and creative]. *Candidate's thesis*. Sumy: SumDU [In Ukrainian].
11. Yakovchuk, N. D. (2017). Kamerno-instrumentalni ansambli O. Yakovchuka: zhanrovo-stylovyi aspekt [O. Yakovchuk's chamber-instrumental ensembles: genre-style aspect]. *Candidate's thesis*. Sumy: SumDU [In Ukrainian].
12. Yakovchuk, O. (2015). Peredмова. Ukrainski narodni koliadky ta shchedrivky dlia dytiachoho khoru a cappella [Preface. Ukrainian folk carols and carols for a cappella children's choir]. Kyjiv: Polighrafichnyj centr «Foliant» [In Ukrainian].
13. Yakovchuk, O. (2019). Shkola hry na fortepiano [Piano play school]. Kyjiv: Polighrafichnyj centr «Foliant» [In Ukrainian].

УДК 78.071.2-047.22:37-051

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-13>

Наталія ЦЮЛЮПА

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики, Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0000-0001-7063-420X

Степан ЦЮЛЮПА

кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів, Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0000-0002-1555-0836

Вікторія БУЦЯК

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри гри на музичних інструментах, Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0000-0002-9522-6576

Бібліографічний опис статті: Цюлюпа, Н., Цюлюпа, С., Буцяк, В. (2023). Зміст і структура фахової компетентності педагога-музиканта. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 100–105, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-13>

ЗМІСТ І СТРУКТУРА ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

Стаття присвячена вивченню змісту та структури фахової компетентності педагога-музиканта, яка є критично важливою для успішного викладання музичних дисциплін у освітніх навчальних закладах різних рівнів.

У дослідженні розглядаються теоретичні основи поняття «фахова компетентність» у контексті музичної освіти і акцентується увага на специфіці педагогічної діяльності в процесі музичного навчання.

У статті розглядаються ключові аспекти фахової компетентності педагога-музиканта, включаючи його педагогічні, музичні, психологічні та міжособистісні здібності. Автори проводять аналіз сучасних підходів до підготовки педагогів-музикантів та вивчають, які компетентності вважаються найбільш важливими для успішності майбутньої професійної діяльності.

У статті проблеми фахової підготовки майбутнього педагога-музиканта розглядаються з позиції осмислення, інтерпретації та виконання музичних творів. Такий підхід дозволив розробити структуру фахової компетентності та виділити її компоненти.

Мета статті полягає у розкритті змісту та структури фахової компетентності педагога-музиканта, визначенні ключових аспектів, які впливають на успішну підготовку майбутніх фахівців в галузі музичної освіти Наукова новизна. Дана стаття пропонує комплексний підхід до аналізу фахової компетентності педагога-музиканта, надає конкретні поради щодо підвищення її рівня в процесі навчання та саморозвитку.

Висновки. Загалом, стаття містить практичні рекомендації, які можуть бути використані для підвищення якості музичної освіти та підготовки кваліфікованих педагогів-музикантів. Крім того, вона відкриває нові перспективи для подальших досліджень у даному напрямку, що сприятиме розвитку музичної педагогіки.

Ключові слова: педагог-музикант, фахова компетентність виконавська діяльність.

Natalia TSIULIUPA

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Popular Music, Rivne State Humanitarian University, 7 Khvylovyi street, Rivne, Ukraine, 33000

ORCID: 0000-0001-7063-420X

Stepan TSIULIUPA

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Wind and Percussion Instruments, Department of Popular Music, Rivne State Humanitarian University, 7 Khvylovyi street, Rivne, Ukraine, 33000

ORCID: 0000-0002-1555-0836

Victoria BYTSYAK

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Popular Music, Rivne State Humanitarian University, 7 Khvylovyi street, Rivne, Ukraine, 33000

ORCID: 0000-0002-9522-6576

To cite this article: Tsiuliupa, N., Tsiuliupa, S., Bytskyak, V. (2023). Zmist i struktura fakhovoyi kompetentnosti pedagoga-muzykanta [Content and structure of professional competence of a music teacher]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 100–105, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-13>

CONTENT AND STRUCTURE OF PROFESSIONAL COMPETENCE OF MUSIC TEACHER

This article is dedicated to studying the content and structure of professional competence of a music educator, which is critically important for the successful teaching of music disciplines in educational institutions at various levels. The article examines key aspects of the professional competence of a music educator, including their pedagogical, musical, psychological, and interpersonal abilities. The authors analyze modern approaches to the training of music educators and explore which competencies are considered most important for future professional success. The article approaches the issues of the professional preparation of future music educators from the perspective of understanding, interpreting, and performing musical works. This approach has allowed for the development of the structure of professional competence and the identification of its components.

The objective of the article is to reveal the content and structure of the professional competence of a music educator, identifying key aspects that influence the successful preparation of future professionals in the field of music education.

Scientific Novelty: This article offers a comprehensive approach to the analysis of the professional competence of a music educator and provides specific recommendations for enhancing it through education and self-development.

Conclusion: Overall, the article provides recommendations that can be used to elevate the level of preparation of music educators and the quality of education in the field of music. Furthermore, it opens new perspectives for further research in this direction and contributes to the development of music pedagogy. It is also important to note that the article offers practical advice that can be valuable for practicing educators striving to improve the quality of their students' education.

Key words: music educator, professional competence, performance, music education.

Актуальність проблеми. Як відомо, музичне мистецтво відіграє важливу роль у формуванні духовних цінностей особистості, і саме тому, мистецька освіта, як вагома та невід'ємна складова загальної освіти, оточена великими очікуваннями з огляду на її потужний виховний, навчальний і розвивальний потенціал. Таким чином, можна визначити, що головною метою підготовки студентів вищих музично-педагогічних навчальних закладів є не лише надання їм професійних навичок у сфері музичної освіти, але й сприяння їхньому особистісному розвитку. Це стосується, в першу чергу, музично-виконавської підготовки студентів, кінцевою ціллю якої має бути досягнення високого рівня сформованості професійної компетентності майбутніх педагогів в царині музичного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз наукових джерел дозволяє нам отримати уявлення про поточний стан вивчення проблеми, як в її загальному контексті, так і у конкретних її аспектах. Дослідження компетентності у підготовці майбутніх викладачів прослідко-

вуються в роботах науковців (І. Бех, Н. Бібік, О. Овчарук, А. Хуторський та ін.). Питання фахової підготовки педагогів мистецьких дисциплін знайшли відображення у працях таких вчених, як Г. Падалка, О. Олексюк, В. Орлов, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова та ін. Удосконалення процесу музично-інструментального навчання стає можливим завдяки новим підходам до підготовки фахівців, які розробляються у дослідженнях Н. Згурської, І. Мостової, Н. Мозгальнової та ін.

Мета статті полягає в дослідженні та розкритті сутності, змісту та структури фахової компетентності педагога-музиканта, зокрема в аналізі ключових компонентів, які дозволяють успішно виконувати професійні обов'язки у галузі музичної освіти.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, розвиток професійних навичок та особистісний зріст фахівця відбуваються не лише під час засвоєння конкретних знань, а головним чином в результаті його індивідуальної музично-виконавської діяльності. Тому важливою складовою формування професійної компетентності

є задіяння студентів у активну музично-пізнавальну діяльність, що включає в себе три ключові аспекти: розуміння, інтерпретацію та виконання. Урахування цього фактору дозволяє розглядати виконавську діяльність як значущий аспект у процесі опанування навчальної дисципліни «Спеціальний інструмент», що є потужним інформаційним чинником впливу на студента. Враховуючи це, необхідно переглянути фахову підготовку студентів, з метою надання їй нового змісту. Оскільки студенти магістерського рівня отримують кваліфікацію «Магістр музичного мистецтва, викладач музичного інструменту у вищих навчальних закладах», це відкриває реальну можливість підготовки фахівців не лише для викладацьких посад в музичних школах, але й (одночасно) для роботи в якості викладачів у різного ступеня акредитації освітніх навчальних закладах мистецького спрямування.

Отже, визначення змістового наповнення та структурної організації фахової компетентності майбутнього педагога-музиканта в процесі інструментальної підготовки вимагає докладного розгляду її закономірностей на кожному з цих ступенів. Аналіз наукової літератури дозволив ідентифікувати п'ять компонентів у цій структурі. Розглянемо зміст кожного із них детальніше.

Когнітивний компонент охоплює знання в галузі музичного мистецтва, які студенти здобувають у процесі інструментально-виконавської діяльності. Ці знання включають в себе теоретичні та історичні аспекти музики, а також деякі актуальні питання сучасної музичної освіти. Крім того, до цього компонента відноситься інформація про різні методи та підходи у музичній діяльності, особливо якщо вони пов'язані з розвитком виконавських навичок і музичного сприйняття. Ці знання є важливими для розуміння музичних творів, успішного розвитку здатності слухати, виконувати та пояснювати музичні композиції.

Розуміння музичного матеріалу, включаючи музичні факти, явища та основні принципи музичної мови, є необхідною складовою музичного тезаурусу. Проте встановлення зв'язку між цими музичними знаннями та готовністю використовувати їх у практичній музично-педагогічній роботі має свої особливості і виявляється у різних аспектах. Наприклад, важливим

елементом музично-педагогічної підготовки є розуміння структури музичних здібностей та методів їх розвитку, а також вміння застосовувати різні прийоми для сприяння розвитку музичних здібностей та компенсації їхніх відмінностей у педагогічній діяльності.

Згідно з дослідженнями науковців музичні здібності можна визначити за якісними характеристиками як опорні, провідні та допоміжні. До провідних відносять високу природну чутливість слухових аналізаторів, добре розвинуту образну пам'ять і сенсомоторні навички рук, а також художньо-образне мислення і творчу уяву (Гончаренко, 2000).

Отже, для майбутніх педагогів важливо розуміти правильне співвідношення цих характеристик в структурі музичних здібностей учнів та знати, що в кожному індивідуальному випадку ці співвідношення можуть бути різними через нерівномірний розвиток здібностей і необхідність компенсувати їх у процесі педагогічної діяльності.

У сучасних дослідженнях особлива вага надається проблемам виконавської інтерпретації музичних творів. Вчені акцентують увагу на тому, що завдання адекватної передачі авторського задуму вимагає від виконавця:

- вміння читати музичний текст і проникати в авторський образний світ;
- розуміння музичного матеріалу в контексті стилю та засвоєння його особливостей, враховуючи власний емоційний фонд і життєвий досвід;
- відтворення художнього образу через вибір відповідних виконавських прийомів, що передбачає постійне розширення технічних можливостей виконавця. Безумовно, ці завдання спрямовані на досягнення більш точного та переконливого виконання музичних творів і адекватну передачу їхнього глибокого змісту та авторського задуму.

Важливою умовою інтерпретації музики є здатність розуміти музичну форму як живий процес. Відомо, що вишукане виконання музичного твору визначається не лише глибиною його змісту, але і структурною зв'язаністю. Сприйняття цієї структури може бути результатом спеціальної здібності, яку музиканти називають «чуттям і розумінням цілого», «архітектонічним слухом», «чуттям форми» або «архітектонічним чуттям».

Незважаючи на різноманітні визначення, ця здібність полягає у здатності сприймати композицію твору в цілому, визначати роль кожного її елемента і, на основі цього розуміння, розробляти гармонійну виконавську концепцію. У музичному виконавстві, архітектонічне чуття допомагає інтерпретатору не лише зрозуміти структуру кожної фрази та особливості кожного музичного елемента, але й організувати їх у часі, трансформувати виконання у виразну і змістовну мову, що сприяє творчому відтворенню задуму композитора.

У зв'язку з цим, особливу вагу у фаховій підготовці студентів набуває проблема розвитку музичного мислення. Важливо відзначити, що психологи завжди акцентують увагу на взаємозв'язку між процесом мислення та накопиченими знаннями, розглядаючи мислення як процес, а знання як об'єкт цього процесу (Корженевський, 1981).

Джерела музичного мислення криються у відчутті інтонації. Саме інтонація служить основою для музично-естетичного сприйняття. Тому фразу «Музика – це інтонація» слід розглядати в широкому контексті, розуміючи її як «керівний принцип» музичного змісту та музичної думки, оскільки всі аудіозображення в мистецтві мають інтонаційну основу. Емоційний відгук на інтонацію та розуміння її виразного змісту є початковим пунктом у процесі музичного мислення і першою формою орієнтації в царині звукової виразності.

Подальший, більш високий рівень відображення музичних явищ у психіці людини пов'язаний з осмисленням конструктивно-логічної організації звукового матеріалу. Поза музичною логікою, яка проявляється через різні архітектонічні елементи, такі як форма, лад, гармонія, метроритм і інші, музика не може вийти з хаосу випадкових та розірваних інтонацій, щоб перетворитися на мистецтво (Макаров, 1997).

Важливо відзначити, що знання про музику та використання набутого досвіду не просто спонукають до різних розумових операцій, але і активно впливають на формування цих операцій, розширюючи та поглиблюючи їхню структуру і внутрішній зміст у процесі навчання. Іншими словами, знання, впливаючи на музичне мислення, піднімають його на більш високий і якісний рівень.

На практиці виявляється, що систематичне та послідовне залучення студентів до пізнавальної діяльності і розвиток їх музичного мислення може сприяти розширенню спектру цілей і завдань інструментального навчання. Це дозволяє студентам розвивати не лише навички виконавця, але й аналітичне та дослідно-проектне мислення. Залучення студентів до цих видів діяльності сприяє розвитку кількох важливих професійних якостей, включаючи критичне розуміння різноманітних музичних явищ у навчальному процесі та здатність виявляти можливості для вдосконалення своєї роботи. Цей аспект є ключовим для формування когнітивно-інформаційного компонента фахової компетентності педагога-музиканта.

До операційного компонента фахової компетентності входить освоєння навичок і вмінь у сфері інструментального виконавства. Тут варто відзначити, що вміння представляють собою сформований спосіб суб'єкта виконувати дії, які дозволяють досягати максимально ефективних результатів у відповідності з поставленими завданнями. Дослідники вважають, що саме дії та навички є основою для розвитку вмінь, і вміння є вищим рівнем майстерності порівняно з навичками.

Основними вміннями, необхідними для розвитку фахової компетентності, є вміння вільно володіти музичним інструментом, зокрема виконавською технікою, вміння працювати з музичними концепціями, застосовувати механізми асоціацій та проводити аналіз музичних творів. Реальний аналіз є надзвичайно важливим, оскільки він істотно розширює аудитивні уявлення, викликає насичені музичні переживання та сприяє розвитку слуху. Більше того, сам процес аналізу сприяє розвитку самостійності та розвиває творчі здібності в маніпулюванні музичним матеріалом.

Ще одними з основних є вміння здійснювати педагогічну діагностику, які науковці розглядають разом з спеціальними музичними здібностями – натхнення, емоції, воля, увага, музикальність, музичний слух, пам'ять, уявлення, естетичне відношення до дійсності, музична та виконавська культура тощо.

Науковці в галузі педагогіки виокремлюють ще одну групу важливих організаційних вмінь, необхідних для здійснення педагогічної діяльності. Згідно з музично-педагогічними

підходами, конструктивні уміння означають можливість визначення перспектив розвитку музичних навичок учня та створення на їх основі навчально-виховного процесу (Гузій, 2004). Підсумовуючи, можемо визначити, що операційно-регулятивний компонент, який передбачає формування вмінь і навичок у сфері виконавської діяльності та здатність організувати навчальний процес, є важливою складовою фахової компетентності педагога-музиканта.

Згідно з загальновідомим принципами, мистецтво виступає як генератор і трансформатор художніх цінностей, сприяючи розвитку естетичного сприйняття світу та формуванню ціннісних орієнтацій людини. Відтак, важливо знайти способи роботи зі студентами, що сприяли б максимальному розвитку їхніх ціннісних уявлень. Сучасні педагогічні дослідження підтверджують, що навчальний процес найбільш результативний, коли студенти активно залучаються до самостійної діяльності. У цьому контексті, основним завданням педагога є сприяння розвитку студентів у таких напрямках: формування цілісного сприйняття музики, розвиток їх здібностей до художнього мислення, а також створення умов для самостійного відбору, обробки і розуміння музичної інформації, що сприяє становленню системи ціннісних орієнтацій у студентів (Гончаренко, 2000). Враховуючи це, ми вважаємо емоційно-ціннісний компонент, сутністю якого є звернення до емоційної сфери, формування музично-естетичної свідомості та становлення системи ціннісних орієнтацій, важливою складовою фахової компетентності.

Як відомо, творчість педагога-музиканта представлена у двох видах: виконавська та методична. При цьому, виконавська діяльність може

мати різну спрямованість – виступи в концертах (в ролі солістів, ансамблістів), участь у курсах, майстер-класах. Така діяльність розширює творчий кругозір, формує і удосконалює артистизм. До другого виду творчої діяльності відноситься методична робота, яка спрямовується на покращення навчально-виховного процесу та підвищення рівня педагогічної майстерності. Це вимагає активного залучення майбутніх педагогів-музикантів до обох форм творчої діяльності, оскільки разом вони сприяють максимально ефективному використанню набутих знань, умінь та ціннісних орієнтацій у нових умовах для вирішення різних педагогічних завдань. Загалом, це можна розглядати як творчо-діяльнісний компонент фахової компетентності.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, ми дійшли висновку, що знання, уміння, оцінки і творча активність визначають фаховий потенціал особистості педагога-музиканта, зумовлюють ефективність його інструментально-виконавської підготовки і як результат – успішність практичної музично-педагогічної діяльності. Таким чином, фахову компетентність педагога-музиканта доцільно розглядати як сукупність взаємопов'язаних компонентів: когнітивно-інформаційного, операційно-регулятивного, ціннісно-орієнтаційного, творчо-діялісного, що дозволить врахувати сучасні тенденції музичного навчання і підготувати фахівців для роботи у різних ланках музичної освіти. Можливі перспективи подальших досліджень включають розширення аналізу структури компетентності, оцінку її впливу на особистість і розробку нових педагогічних підходів до формування фахової компетентності майбутніх педагогів-музикантів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Адольф В. А. Формування професійної компетентності майбутнього вчителя. Серія Педагогіка. Київ, 1998. № 1. С. 26–29.
2. Алексюк А. М. Методи навчання і методи учіння. Київ: Знання, 1980. 48 с.
3. Белікова В. В. Музичне виконавство як вид художньо-творчої діяльності: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. 17.00.03 Київ, 1991. 16 с.
4. Гончаренко С. У. Методика як наука. Хмельницький: ХТПК, 2000. 30 с.
5. Гузій Н. В. Основи педагогічного професіоналізму. Київ : НПУ імені М. Драгоманова, 2004. 155 с.
6. Гура О. Педагогіка вищої школи: вступ до спеціальності : навчальний посібник. Київ : Центр навчальної літератури, 2005. 224 с. 5. Енциклопедія освіти / гол. ред. В. Кремень. Київ : Юрінком Інтер, 2008. 140 с.
7. Корженевський А. До питання про специфіку мислення музиканта-виконавця. *Питання фортепіанної педагогіки та виконавства*: збірник статей. Київ: Музична Україна, 1981. С. 29–40.

8. Лисакова І. В. Педагогічні умови та етапи формування професіоналізму майбутніх музикантів-педагогів. *Науковий часопис НПУ імені М. Драгоманова. Серія 14 Теорія і методика мистецької освіти*. Київ: НПУ, 2004. С. 62–67.

9. Макаров В. Л. Методика навчання гри на фортепіано: підручник. Харків: ХГП, 1997. 120 с.

10. Полянський Ю., Котляревський І., Дьяченко Н. Теоретичні основи виховання та навчання в музичних навчальних закладах. Київ: Музична Україна, 1087. 280 с.

REFERENCES:

1. Adolf V. A. Formuvannya profesijnoyi kompetentnosti maybutn'ogo vchitelya [Formation of professional competence of a future teacher]. *Seriya Pedagogika*. 1998. № 1. S. 26–29.

2. Alexyuk A. M. Metody navchannya i metody uchinnya [Teaching methods and learning methods]. Kyiv: Znannya, 1980. 48 s.

3. Belikova V. V. Muzychne vykonavstvo yak vyd khudozhn'o-tvorchoyi diyal'nosti [Musical performance as a form of artistic and creative activity]: avtoref. diss. na soiskanie nauch. stepenya kand. iskusstvovedeniya 17.00.03 Kyiv, 1991. 16 s.

4. Honcharenko S. U. Metodyka yak nauka [Methodology as a science]. Khmel'nyts'kyu: KHTPK, 2000. 30 s.

5. Huziy N. V. Osnovy pedahohichnoho profesionalizmu [Fundamentals of pedagogical professionalism]. Kyiv : NPU im. M. Dragomanova, 2004. 155 s.

6. Hura O. Pedahohika vyshchoyi shkoly: vstup do spetsial'nosti [Higher Education Pedagogy: Introduction to the Specialty] : navchal'nyy posibnik. Kyiv : Tsentri navchal'noyi literatury, 2005. 224 s.

7. Korchenevskyy A. Do pytannya pro spetsyfyku myslennya muzykanta-vikonavtsya [On the Issue of the Specifics of Musician-Performer's]. *Thinking Pytannya fortepiannoyi pedahohiky ta vykonavstva: zbirnyk statey*. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 1981. S. 29–40.

8. Lysakova I. V. Pedahohichni umovy ta etapy formuvannya profesionalizmu maybutnikh muzykantiv-pedahohiv [Pedagogical Conditions and Stages of Developing Professionalism in Future Music Teacher-Musicians]. *Naukovyy chasopys NPU imeni M. Dragomanova. Seriya 14 Teoriya i metodyka mystets'koyi osvity* – Kyiv: NPU, 2004. S. 62–67.

9. Makarov V. L. Metodyka navchannya hry na fortepiano [Piano Playing Teaching Methodology]: pidruchnyk. Kharkiv: KHNI, 1997. 120 s.

10. Polyanskiy Yu., Kotlyarevskiy I., D'yachenko N. Teoretychni osnovy vykhovannia ta navchannia v muzychnykh navchalnykh zakladakh [Theoretical Foundations of Education and Training in Musical Educational Institutions]. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 1087. 280 s.

УДК 78:378.091.39(072)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-14>

Петро ШИМАНСЬКИЙ

доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0003-0006-0647

Наталія КОЦЮРБА

концертмейстер кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-2090-9946

Світлана ДУДА

концертмейстер кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0001-7476-6840

Бібліографічний опис статті: Шиманський, П., Коцюрба, Н., Дуда, С. (2023). Концертна діяльність у фаховій підготовці здобувача вищої освіти на прикладі арт-проекту НАШЕ РІДНЕ – УКРАЇНСЬКЕ: методика та практика. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 106–112, doi <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-14>

**КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ ЗДОБУВАЧА ВИЩОЇ
ОСВІТИ НА ПРИКЛАДІ АРТ-ПРОЄКТУ НАШЕ РІДНЕ – УКРАЇНСЬКЕ:
МЕТОДИКА ТА ПРАКТИКА**

Мета статті продиктована характером проблеми збереження культурної спадщини України і полягає у виявленні і подоланні складнощів, що виникають у процесі підготовки, організації та проведення концерту української музики. **Методологія.** У дослідженні використано такі методи, як культурологічний, музикознавчий, теоретичний, історичний у поєднанні з практичною діяльністю музикантів міста Луцьк. **Наукова новизна.** Стаття має проблемний, узагальнюючий, оглядовий характер. Вперше під час боротьби з російською агресією було підготовлено, організовано, проведено та висвітлено у пресі благодійний Арт-проект на підтримку ЗСУ «Наше рідне – українське», організований членами Волинської обласної організації Національної всеукраїнської музичної спілки. Концерт відбувся в актовій залі Волинського національного університету імені Лесі Українки 24 березня 2023 року. **Висновки.** Українська культура виділяється на світовому рівні не лише завдяки війні, а через свою унікальну, потужну, багатогранну, живу та виразну природу. Вона вражає своєю внутрішньою силою та красою. Через культурні ініціативи, такі як виставки, фільми, фестивалі, презентації, дискусії, перформанси і театральні постановки, українські митці впроваджують наші культурні, ідеологічні та політичні наративи в європейському контексті і забезпечують постійний інтерес західного суспільства до конфлікту. Установи культури продовжують збирати фінансові ресурси для різних цілей, включаючи підтримку військових, гуманітарну допомогу постраждалим внаслідок війни, реконструкцію шкіл і лікарень, а також забезпечення мистецької та культурної інфраструктури. Завдяки сфері культури ми розповідаємо всьому світові про події, що відбуваються, включаючи російські злочини та інші аспекти. Культура належить українському народу і відображає нашу ідентичність. Музичне мистецтво є невід’ємною частиною української культури загалом та відіграє важливу роль у боротьбі з російською агресією.

Ключові слова: арт-проект, концерт, концертна діяльність, організація концерту, методика підготовки концерту.

Petro SHYMANSKYI

PhD in Art, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musical Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0003-0006-0647

Nataliia KOTSIURBA

Concertmaster at the Department of Music Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-2090-9946

Svitlana DUDA

Concertmaster at the Department of Music Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-7476-6840

To cite this article: Shymanskyi, P., Kotsiurba, N., Duda, S. (2023). Kontsertna diialnist u fakhovii pidhotovtsi zdobuvacha vyshchoi osvity na prykladi art-proiektu NASHE RIDNE – UKRAINSKE: metodyka ta praktyka [Concert activity in the professional training of a student of higher education on the example of the art project OUR NATIVE – UKRAINIAN: methodology and practice]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 106–112, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-14>

CONCERT ACTIVITY IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF A STUDENT OF HIGHER EDUCATION ON THE EXAMPLE OF THE ART PROJECT OUR NATIVE – UKRAINIAN: METHODOLOGY AND PRACTICE

*The purpose of the article is dictated by the nature of the problem of preserving the cultural heritage of Ukraine and consists in identifying and overcoming the difficulties that arise in the process of preparing, organizing and conducting a concert of Ukrainian music. **Methodology.** The research used such methods as cultural, musicological, theoretical, historical in combination with the practical activities of musicians in the city of Lutsk. **Scientific novelty.** The article has a problematic, generalizing, overview character. For the first time, during the fight against Russian aggression, a charity Art project in support of the Ukrainian National Union of Soviet Socialist Republics was prepared, organized, conducted and covered in the press, organized by members of the Volyn regional organization of the National All-Ukrainian Music Union. The concert took place in the assembly hall of Lesya Ukrainka Volyn National University on March 24, 2023. **Conclusions.** Ukrainian culture stands out at the world level not only because of the war, but because of its unique, powerful, multifaceted, living and expressive nature. She impresses with her inner strength and beauty. Through cultural initiatives such as exhibitions, films, festivals, presentations, discussions, performances and theatrical productions, Ukrainian artists introduce our cultural, ideological and political narratives into the European context and ensure the continued interest of Western society in the conflict. Cultural institutions continue to raise financial resources for a variety of purposes, including supporting the military, humanitarian aid to war victims, renovating schools and hospitals, and providing arts and cultural infrastructure. Thanks to the field of culture, we tell the whole world about the events that are happening, including Russian crimes and other aspects. Culture belongs to the Ukrainian people and reflects our identity. Musical art is an integral part of Ukrainian culture in general and plays an important role in the fight against Russian aggression.*

Key words: art project, concert, concert activity, concert organization, concert preparation method.

Актуальність проблеми. Українська культура відіграє важливу роль у боротьбі з російською агресією. Крім військової, гуманітарної та економічної підтримки культурний фронт проводить активну роботу на шляху до перемоги. Українські митці, креативні компанії та культурні установи збирають кошти та надають допомогу постраждалим від війни. Культура виступає як психологічна підтримка, що підкріплюється прикладами, такими як концерти в метро, виступи митців на передовій і концерти тощо. Особливої уваги заслуговують організація, проведення та висвітлення концертів української музики, тому проблема є актуальною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивченням проблеми розвитку естетичної культури студентів засобами української музики займалась Побережна Л. Л. у своїй дисертаційній роботі (Побережна, 2018). Огієнко І. І., Шреєр-Ткаченко О. описують історію культурного життя українського народу (Огієнко, 1918; Шреєр-Ткаченко, 1990). Особливості організації концертно-просвітницької роботи студентів-музикантів вивчали Полубоярина І. І., Присталов І. К. (Полубоярина, Присталов, 2016). Л. Бернстайн та П. Міхель обґрунтували важливість вивчення та застосування свого методико-теоретичного та виконавського досвіду в музично-педагогічній практиці.

Силко Р. М. вивчає проблематику розробки, організації та проведення художньо-мистецьких заходів (Силко, 2018).

Мета дослідження полягає у виявленні проблематики сучасного мистецького простору в Україні, характеристиці жанру, визначенні методів організації, підготовки, проведення та висвітлення концерту на прикладі арт-проекту на підтримку ЗСУ «Наше рідне – українське», організованого Волинською обласною організацією Національної всеукраїнської музичної спілки.

Виклад основного матеріалу дослідження. В наш час сфера культури відіграє ключову роль на фронті. Теза про «допомогу культурі» неправильна, оскільки експерти стверджують, що йдеться не про допомогу, а про захист держави. Вони вважають, що культура, включаючи інституції та митців, сьогодні протистоїть «руському міру» і активно утримує фронт перед російською агресією. Внесок цієї сфери у захист країни в умовах війни такий самий, як і внесок оборонної промисловості, переконаний виконавчий директор УКФ Владислав Берковський. За його висловами, у сфері культури можна виділити декілька основних аспектів: дипломатичний, санкційний, волонтерський, інформаційний, реабілітаційний (Lifestyle, 2022). На думку Ірини Осадчої, членкині дирекції Українського культурного фонду (УКФ), культура та мистецтво можуть стати засобом, який допоможе українцям відчувати свою особисту належність до України, сприяючи формуванню та підтримці національної ідентичності. Це дозволить об'єднатися, щоб протистояти російській агресії, висловлювати наші позиції, привертати увагу міжнародної спільноти до надзвичайно складного становища, в якому опинилася наша країна та наш народ. Культурний фронт має велике значення, оскільки від нього залежить перемога як на міжнародному, так і на дипломатичному рівні (Lifestyle, 2022). Завдяки ініціативі Українського культурного фонду (УКФ), російські організації були виключені з European Network of cultural management and policy, Міжнародної федерації мистецьких рад та культурних агенцій. Культура є нашим спільним надбанням та сприяє об'єднанню українців у боротьбі за свою незалежність. Як зазначалось раніше, музичне мистецтво є невід'ємною складовою української

культури, тому музиканти докладають багато зусиль у досягненні перемоги всіма доступними їм засобами.

Концерт (від лат. *concerto* – змагаюсь) – прилюдне виконання музичних творів, балетних, естрадних і т. ін. номерів за певною програмою (Скрипник, 2008). Походження концертів можна відслідковувати від змагань у Стародавній Греції та Римі в галузі художньо-виконавського мистецтва. Протягом середньовіччя і до XVII–XVIII століть концерти були переважно властиві аристократії і проводилися в закритій формі, для обмеженого кола спеціально запрошених гостей. Першим прикладом відкритого формату суспільного музикування став концерт, організований придворним музикантом Джоном Баністером у Лондоні у 1672 році, доступний для міських слухачів за визначену плату.

Протягом XVIII–XIX століть склалися три основні типи концертної діяльності. Перший з них пов'язаний із виконанням серйозної музики, в подальшому з використанням літературних читань. Другий тип концертів асоціювався з виставами у драматичних театрах, де після вистави проводилася розважальна частина – актори театру, а також запрошені артисти виконували концертні номери різних жанрів. І, нарешті, третій тип концертів спочатку з'явився у Великій Британії, а потім розповсюдився у Франції, коли концертні програми представлялися в салонах, пабах, мюзик-холах, кафе-концертах, призначених для невеликої аудиторії. У Академічному тлумачному словнику української мови поняття «концерт» визначався як «публічний виступ артистів по певній, заздалегідь складеній програмі. Види концерту – музичний (симфонічний, камерний, фортепіанний, скрипковий й ін.), літературний (художнє читання), естрадний (легка вокальна й інструментальна музика, гумористичні розповіді, пародії, циркові номери тощо)».

У сучасній масовій культурі XX–XXI століть концерти стають великими видовищними подіями, де кількість глядачів може досягати сотень тисяч осіб. Такі масові вистави проводяться на відкритих майданчиках, де спеціально будують сцену з належним освітленням та аудіоапаратурою. На сцені розміщують великі екрани, на яких транслюється збільшене зображення того, що відбувається на сцені. Музичне шоу –

це форма розважальної вистави, яка поєднує в собі музичні виступи, танці, візуальні ефекти та інші артистичні елементи з метою надати глядачам незабутнє враження. Музичні шоу можуть приймати різні форми і жанри, включаючи концерти, мюзикли, музичні телепередачі, фестивалі, опери, балети та інші. Основна ідея таких вистав – розважати аудиторію, захоплювати її, передавати різноманітні емоції та виражати музичні і тематичні концепції через використання різних мистецьких засобів та технологій. Музичні шоу можуть бути великими продукціями з численними артистами, декораціями та спецефектами, або більш інтимними виступами в клубах та кафе.

Концерт класичної музики – це живе музичне виконання, в якому один або кілька солістів (частіше інструменталістів) взаємодіють з оркестром або камерним ансамблем перед живою аудиторією. Цей жанр має багату історію та відомий своєю вишуканістю та складністю. Зазвичай концерт супроводжується оркестром або камерним ансамблем. Оркестровий склад може змінюватися від великого симфонічного оркестру до меншого камерного складу. Музика в концертах класичної музики відома своєю вишуканістю та високим рівнем технічної складності, вона вимагає від солістів високої майстерності.

У даний час особливої популярності набувають концерти української музики у класичному, народному, сучасному, рок, поп, етнічному стилях. Концерт української музики – це музичне дійство або вистава, під час якого виконуються твори, які представляють багатогранну музичну спадщину України. Цей жанр має глибокі історичні коріння і відображає різноманітні аспекти української культури та ідентичності. Концерти української музики часто включають в себе унікальні українські музичні інструменти, такі як бандура, кобза, ліра, трембіта, дудка та інші, що підкреслює аутентичність музики та специфічність звуку. Вокальні виступи можуть бути сольними або виконуватися у вокальних гуртах та хорах а capella чи у супроводі оркестрового, ансамблевого акомпанементу. Україна має різноманітні музичні традиції в різних регіонах країни, і ці особливості відображаються в музичних композиціях і виставах. Наприклад, музика Карпат, Поділля або Гуцульщини мають свої унікальні риси.

Основні етапи організації та проведення концерту:

1. Визначення теми (форми проведення). Концерти можуть бути звітні, святкові, тематичні тощо. При визначенні концепції концерту, організаторам важливо брати до уваги особливості своєї аудиторії.

2. Визначення дати, часу та місця проведення. При визначенні дати та часу проведення концерту, слід враховувати його тематику, а потім розглядати дні тижня, вихідні та святкові дні, а також можливість відвідування концерту аудиторією. Найбільш вдалим часом для організації концерту є період з 17:00 у робочі дні та з 12:00 до 14:00 у вихідні та святкові дні. Щодо місця проведення концерту, варіантами можуть бути зал клубного закладу, велика рекреаційна площа, відкрита сцена на вулиці та інші.

3. Складання програми концерту. Створення програми концерту розпочинається з ідеї, яка визначає не лише зміст, але і спосіб виконання. При формуванні програми концерту особлива увага приділяється вступу і завершенню концерту – вступ має налаштувати аудиторію на сприйняття подальшої програми, а завершення повинно бути виразним і розкривати головну ідею концерту, тому слід розпочинати і завершувати яскравими масовими виступами; якщо концерт включає різні жанри та стилі виступів, то рекомендується розпочати з більш класичних номерів з переходом до сучасної музики; важливо уникати послідовних однотипних номерів; не рекомендується розміщувати виступ соліста безпосередньо після масового номера з гучною музикою; слід враховувати вікові характеристики виконавців: краще розпочинати концерт виступами дітей і завершувати виступами старших учасників; тривалість концерту важлива – він не повинен перевищувати 90 хвилин, а середня тривалість окремого номера складає 5 хвилин.

4. Перегляд та відбір концертних номерів. Номери для концерту слід обирати і підготовлювати заздалегідь, не менше ніж за два тижні до запланованої дати проведення. Перед вибором номерів важливо ознайомити учасників із сценарієм, щоб вони могли заздалегідь врахувати тематику виступів та дотримуватися наступних критеріїв: номер повинен бути завершеним і відповідати загальній тематиці концерту.

5. Підготовка тексту для ведучих. Текст для ведучих є невід'ємною та ключовою частиною будь-якого концерту. Він сприяє створенню святкового настрою, надає необхідну інформацію про учасників та їх виступи, може включати тематичну інформацію, привітання або церемонії нагородження учасників та гостей тощо.

6. Підготовка та розповсюдження запрошень і афіш. Запрошення повинно містити наступну інформацію: особисте звернення до запрошуваної особи, назва концерту, дата, час і місце проведення, коротка анотація. Запрошення передаються особисто відповідно до складеного списку. На афіші вказується назва концерту, дата, час і місце проведення, адреса, короткий опис події та інформація про умови відвідування концерту (платно або безкоштовно). Афіші розміщуються на дошках оголошень біля будинку культури, сільради, школи, магазину і т. д.

7. Проведення репетиції концерту. Репетиція є необхідним етапом підготовки концерту, на якому вирішуються різноманітні організаційні завдання. Під час репетицій необхідно провести огляд кожного номеру, що включений до програми концерту, узгодити з учасниками час їх виходу на сцену і виходу з неї, обговорити дії учасників під час церемоній та нагороджень, озвучити вимоги до сценічного одягу учасників, визначити час збору учасників концерту.

Порядок проведення репетицій може бути наступним:

- підготовка і репетиції творчих колективів;
- робота з ведучими над текстом, включаючи введення тексту в програму номерів та розгляд можливих відомостей про світло та додаткових ігрових номерів. Важливо також обговорити з ведучими їхній стиль одягу та манеру поведінки на сцені. На дитячих концертах рекомендується використовувати двох ведучих – хлопчика і дівчинку.

8. Важливим етапом є підготовка сцени та її оформлення. Звукове оформлення включає в себе пошук музичного підходу до програми, а також роботу з технічним обладнанням, робота над відеорядом, включаючи використання фотографій і відеоматеріалів. Зведена репетиція проводиться для вирішення питань щодо переходів між номерами, введення веду-

чих та налаштування звукового та світлового обладнання. Прогонна репетиція має на меті забезпечити правильний темпоритм концерту та створити сценічну атмосферу. Генеральна репетиція проводиться за 1–2 дні до концерту і є завершальним етапом перед виступом.

9. Організація та проведення концерту. Перевірку місця проведення концерту слід здійснювати за 1–2 години до початку події, важливо призначити відповідальних осіб для різних областей, таких як сцена, область за сценою, вхід до клубного закладу та глядацької зали, визначити особу, відповідальну за зустріч запрошених гостей; осіб, які відповідають за роботу з окремими колективами забезпечити визначені приміщення для переодягання; за сценою та на сцені розмістити програмку концерту з порядком виступів учасників; збір учасників концерту має відбуватися не пізніше, ніж за 30 хвилин до початку події; перед початком концерту перевірити організаційну готовність всіх учасників; приділити увагу темпоритму концерту; для плавного переходу між номерами використовуйте прийом «живої завіси» та «накладки» між номерами; тексти об'яв номерів від ведучого повинні бути короткими та інформативними; для покращення якості роботи під час концерту використовуйте помічників, які виконують різні завдання пов'язані з вивозом декорацій, перестановки меблів, виставлені мікрофонів та видалення зайвих предметів; організатор концерту повинен знаходитися на сцені протягом всієї події для контролю та координації всього, що відбувається на сцені.

10. Післядія. Етап післядії повинен включати в себе наступні кроки: обговорення виявлених помилок і недоліків під час концерту, корекцію виявлених недоліків і аналіз можливостей для подальшого розвитку концертної діяльності. Після закінчення концерту рекомендується звернутися до кожного колективу, щоб висловити подяку за участь (незалежно від якості їхнього виступу).

Яскравим прикладом підготовки, організації, проведення та висвітлення концертної діяльності музиканта є благодійний концерт на підтримку ЗСУ, який відбувся у Луцьку 24 березня під назвою «Наше рідне – українське», організований Волинською обласною організацією Національної всеукраїнської

музичної спілки. У концерті взяли участь члени Національної всеукраїнської музичної спілки та їхні учні: викладачі, концертмейстери, здобувачі освіти факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки, Волинського фахового коледжу культури і мистецтв імені І.Ф. Стравінського ВОР, КЗВО «Луцький педагогічний коледж» ВОР, Луцької музичної школи № 1 імені Фридерика Шопена». В програмі прозвучали твори українських композиторів. Було розроблено тему концерту, створено презентацію, подію висвітлено в соціальних мережах, зокрема Facebook, та на волинському телебаченні.

Ознайомитись можна за посиланнями:

1. Благодійний концерт на підтримку ЗСУ. URL: https://youtu.be/OthC_uMBVbI?si=YvQp2GhYHcwbem6n

2. Благодійний концерт на підтримку ЗСУ відбувся у Луцьку. URL: https://sus-pilne.media/424731-blagodijnij-koncert-na-pidtrimku-zsu-vidbuvsja-u-lucku/?utm_source=facebook&utm_medium=ps&fbclid=IwAR2bA7WpQJ04EECJY6Dgu7IyrWfOWFMf6xbrh1fDBxi3_GDorgna88OEVAo

3. Благодійний концерт на підтримку ЗСУ. URL: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0bkgpCZygtse82wMt8UNiVbwu14mJLX1dRFWcdZ5EnRUVtJMrAvMsHYERK2KDjeUXl&id=100014904845546

Програма благодійного концерту на підтримку ЗСУ «Наше рідне – українське»:

1. В. Барвінський «Молитва». Виконує струнний квартет у складі: С. Дмитренко, С. Шулгач, Д. Члек, Ю. Бондарук. Керівник І. М. Вівчарук.

2. Л. Ревуцький, вірші Т. Шевченка «Ой, чого ти почорніло...». М. Леонтович «Пряля». Виконує Академічна хорова капела «Музичні гобелени» КЗВО ВОР «Педагогічний коледж». Керівник О. Марач, концертмейстер Р. Гургула.

3. Я. Степовий «Прелюд пам'яті Шевченка». Виконує фортепіанний дует у складі Н. Коцюрби та С. Дуди.

4. А. Штогаренко «Пісня». Виконує В. Хомич (скрипка), концертмейстер Т. Доценко. Керівник І. Вівчарук.

5. І. Шамо прелюдія «Дзвони». С. Борткевич Етюд тв. 25, № 2. Виконує Т. Верзун-Ролінгер (фортепіано). Керівник І. Циганкова.

6. Ж. Колодуб «Слов'янське коло». Виконує А. Антонюк (флейта), концертмейстер Г. Томчук. Керівник М. Вівчарук.

7. М. Скорик «Елегія». Виконує А. Пономарьова (скрипка), концертмейстер Н. Коцюрба. Керівник І. Вівчарук.

8. М. Лисенко «Не забудь юних днів». Виконує С. Клець (труба), концертмейстер Н. Бойко. Керівник О. Рудчик.

9. В. Марченко. Сюїта «Родинне коло», 3–4 частини. Виконує В. Бухонін (тромбон), концертмейстер В. Зубчик. Керівник А. Тітяєв.

10. О. Богомолець, вірші Л. Костенко «Недумано, негідано». Г. Татарченко, вірші В. Крищенко «Пахне м'ята». Виконує тріо бандуристок «Дивоструни» у складі: А. Клімук, К. Ковальчук, Н. Чернецька. Керівник М. Сточанська.

11. В. Дяченко «Фантазія на дві українські теми». Виконує дует баяністів у складі В. Рокоша та В. Суворова.

12. В. Хурсенко «Сповідь». Виконує дует у складі О. Марача та А. Войнаровського.

13. В. Власов «Мені подобається цей ритм». А. Гайденко «Вербунк». Виконує інструментальний ансамбль «Експромт». Керівник П. Шиманський.

14. В. Заставний, вірші М. Сороколіта «Вже вечір вечоріє». І. Шамо, вірші Ю. Рибчинського «Три поради». Виконує чоловічий вокальний квартет «Акорд» у складі: О. Гонтар, М. Палій, В. Мрочко, А. Зарицький.

15. А. Гайденко «Вечір у горах». В. Попадюк «Фантазія». Виконує ансамбль викладачів «Акко мозаїка» КЗВО ВОР «Педагогічний коледж». Керівник В. Рокош.

16. В. Івасюк «Пісня буде поміж нас». Виконує І. Кириченко.

Висновки і перспективи подальших досліджень. В останні роки спостерігається зростання інтересу до сучасної української музики. Концерти української музики мають не лише розважальну функцію, але і розповідають про історію України, підкреслюючи її важливість у світовому музичному співтоваристві. Вони є важливою складовою всесвітньої культури та виконують важливу роль у збереженні та популяризації української спадщини. Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні сучасної музичної культури України.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Як сфера культури підтримує Україну від початку війни. *Lifestyle*: веб-сайт. URL: <https://life.nv.ua/ukr/amp/kulturniy-front-yak-sfera-kulturi-pidtrimuye-ukrajinu-pid-chas-viyni-50279187.html> (Дата звернення 02.09.2023)
2. Огієнко І.І. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу. К. 1918. 273 с.
3. Побережна Л.Л. Розвиток естетичної культури студентів музично-педагогічних факультетів засобами української музики: Автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02. К.: НПУ ім. М.П.Драгоманова, 2001. 18 с.
4. Полубоярина І. І., Присталов І. К. Особливості організації концертно-просвітницької роботи студентів-музикантів. *Innovative solutions in modern science* № 1 (1), 2016. С. 1–10.
5. Силко Р.М. Розробка, організація та проведення художньо-мистецьких заходів: посібник. Чернігів: НУЧК. 2018. 62 с.
6. Юрій Юцевич. Музика: словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.
7. 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. 535–537.
8. Дейнега О.В. Організація та проведення культурно-мистецьких масових заходів. Методичний посібник. Полтава. 2014. 42 с.
9. Щолокова О. П. Методика викладання світової художньої культури: підручник для студ. пед. ун-тів. Вид. 2-е. К. 2009. 288 с.
10. Шреєр-Ткаченко О. Історія української музики. К.: Муз.Україна, 1990. 147 с.

REFERENCES:

1. Yak sfera kultury pidtrymuie Ukrainu vid pochatku viiny (2022). [How the sphere of culture has supported Ukraine since the beginning of the war]. (n.d.). *life.nv.ua* Retrieved from: <https://life.nv.ua/ukr/amp/kulturniy-front-yak-sfera-kulturi-pidtrimuye-ukrajinu-pid-chas-viyni-50279187.html> [in Ukrainian]
2. Ohienko I.I.(1918) Ukrainska kultura: Korotka istoriia kulturnoho zhyttia ukrainskoho narodu [Ukrainian culture: A brief history of the cultural life of the Ukrainian people]. K. 273. [in Ukrainian]
3. Poberezhna L.L. (2001) Rozvytok estetychnoi kultury studentiv muzychno-pedahohichnykh fakultetiv zasobamy ukrainskoi muzyky [Development of aesthetic culture of students of musical and pedagogical faculties by means of Ukrainian music] *Extended abstract of candidate's thesis*. K.: NPU im. M.P.Drahomanova. [in Ukrainian]
4. Poluboiaryna I. I., Prystalov I. K. (2016). Osoblyvosti orhanizatsii kontsertno-prosvitnytskoi roboty studentiv-muzykantiv [Peculiarities of the organization of concert and educational work of student musicians] *Innovative solutions in modern science 1*. [in Ukrainian]
5. Sylko R.M. (2018) Rozrobka, orhanizatsiia ta provedennia khudozhno-mystetskykh zakhodiv [Development, organization and holding of artistic events] Chernihiv: NUChK. [in Ukrainian]
6. Yurii Yutsevych (2003). Muzyka: slovnyk-dovidnyk [Music: a reference dictionary]. Ternopil. [in Ukrainian]
7. H. Skrypnyk (2008). Ukrainska muzychna entsyklopediia [Ukrainian musical encyclopedia]. Kyiv : Vydavnytstvo Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii NAN Ukrainy. [in Ukrainian]
8. Deineha O.V. (2014) Orhanizatsiia ta provedennia kulturno-mystetskykh masovykh zakhodiv [Organization and holding of cultural and artistic events mass events]. Poltava [in Ukrainian]
9. Shcholokova O. P. (2009) Metodyka vykladannia svitovoi khudozhnoi kultury [Methods of teaching world artistic culture]. K. 288. [in Ukrainian]
10. Shreier-Tkachenko O. (1990). Istoriia ukrainskoi muzyky [History of Ukrainian music]. K.: Muz.Ukraina [in Ukrainian]

УДК 378.015.31.78

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-15>

Олена ЯРМОЛЮК

аспірант III курсу кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського, Український державний університет імені Михайла Драгоманова, вул. Пирогова, 9, м. Київ, Україна, 01601; викладач циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, просп. Волі, 36, м. Луцьк, Україна, 43000

ORCID: 0000-0001-7238-0522

Бібліографічний опис статті: Ярмолук, О. (2023). Особливості розвитку фахових компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва в контексті сучасної диригентсько-хорової підготовки. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 113–118, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-15>

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ

У статті розглянуто основні фахові компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва (здобувача передвищої та вищої освіти), які формуються в контексті диригентсько-хорової підготовки та є актуальними в умовах сьогодення. Здійснено аналіз останніх публікацій та досліджень з обраної тематики.

Метою статті є висвітлення актуальності впровадження основних засад менеджменту в диригентсько-хорову підготовку майбутнього вчителя музичного мистецтва закладу загальної середньої освіти.

Методологія статті базується на науковому дослідженні та аналізі літературних джерел, використанні аналітичного методу для огляду останніх досліджень та публікацій у структурі диригентсько-хорової освіти та виконавства.

Розглянуто основні складові успішної диригентської діяльності, серед яких диригентсько-мануальна техніка, вокально-виконавська та інструментальна майстерність, здатність до інтерпретації музичного матеріалу, особистісні якості керівника (емпатія, здатність до комунікації, психологічна стабільність, стресостійкість, авторитаризм, визначені громадянська та суспільні позиції).

Аргументовано доцільність впровадження базових функцій менеджменту в диригентсько-хорову підготовку здобувачів освіти, серед яких: забезпечення матеріально-технічних умов, організація соціокультурної діяльності та фінансової підтримки, створення психологічно-емоційного клімату, популяризація та просування хору в мережі Інтернет. Обґрунтовано важливість симбіозу цих функцій в єдине ціле та поєднання їх із суміжними дисциплінами, що не мають зв'язку з музичним мистецтвом.

У висновках зазначено позитивне значення практичного застосування цих якостей на формування майбутніх фахівців, зокрема тих, що працюватимуть з мистецькими колективами в закладах дошкільної, загальної середньої чи вищої освіти.

Ключові слова: фахові компетентності, диригентська підготовка, вокально-хоровий колектив, хормейстер, хоровий менеджмент.

Olena YARMOLYUK

PhD student of the Department of Theory and Methods of Music Education, Choral Singing and Conducting, Faculty of Arts named after Anatolii Avdiievskiy, Mykhailo Drahomanov National University of Ukraine, 9 Pirogova street, Kyiv, Ukraine, 01601; lecturer of the Cycle Commission Methodology of Music Education and Vocal and Choral Training, Communal Institution of Higher Education "Lutsk Pedagogical College" of the Volyn Regional Council, 36 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43010

ORCID: 0000-0001-7238-0522

To cite this article: Yarmolyuk, O. (2023). Osoblyvosti rozvytku fakhovykh kompetentnos-tei maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva v konteksti suchasnoi dyryhentsko-khorovoi pid-hotovky [Features of the development of professional competencies of a future music teacher in the context of modern conducting and choral training]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 113–118, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-15>

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL COMPETENCIES OF A FUTURE MUSIC TEACHER IN THE CONTEXT OF MODERN CONDUCTING AND CHORAL TRAINING

The article deals with the main professional competencies of a future music teacher (applicant for higher education), which are formed in the context of conductor and choral training and are relevant in today's conditions. The author analyzes the latest publications and research on the chosen topic.

The purpose of the article is to highlight the relevance of introducing the basic principles of management into the conducting and choral training of a future music teacher of a general secondary education institution.

The methodology of the article is based on scientific research and analysis of literary sources, using the analytical method to review the latest research and publications in the structure of conducting and choral education and performance.

The main components of successful conducting activity are considered, including conducting and manual technique, vocal and instrumental skills, the ability to interpret musical material, personal qualities of the leader (empathy, ability to communicate, psychological stability, stress resistance, authoritarianism, certain civic and social positions).

The expediency of introducing basic management functions into the conducting and choral training of students is argued, including: providing material and technical conditions, organizing socio-cultural activities and financial support, creating a psychological and emotional climate, popularizing and promoting the choir on the Internet. The importance of symbiosis of these functions into a single whole and their combination with related disciplines that have no connection with the musical arts is substantiated.

The conclusions emphasize the positive value of the practical application of these qualities in the formation of future specialists, in particular those who will work with artistic groups in preschool, general secondary or higher education institutions.

Key words: professional competencies, conductor training, vocal and choral group, choirmaster, choral management.

Актуальність проблеми. Сучасна система мистецької освіти України потребує модернізації через низку об'єктивних зовнішніх та внутрішніх факторів навколишнього впливу, серед яких: наслідки пандемії коронавірусної хвороби, світова економічна криза, геополітичні військові конфлікти та майбутня євроатлантична інтеграція, що є однією з гарантій подальшої безпеки нашої держави в умовах російської військової агресії.

Національне хорове мистецтво, його багаторічні традиції, високий рівень виконавства та досвід найвидатніших представників безумовно є гарним підґрунтям для формування основних положень профільної освіти, проте в сучасних умовах цього, на жаль, недостатньо для підготовки майбутніх кваліфікованих кадрів. Орієнтація на сучасні потреби ринку праці, конкурентоспроможність випускників у їхній практичній діяльності, відповідність вимогам потенційних роботодавців та прорахунок актуальним запитам стейкхолдерів – це далеко не весь перелік завдань, що ставить собі за мету кожен заклад фахової передвищої та вищої освіти.

Оскільки кваліфікація майбутніх випускників спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) передбачає їхню диригентсько-хорову практику з дошкільними, шкільними, навчальними/студентськими, церковними, аматорськими чи професійними

вокально-хоровими колективами є потреба у визначені актуальних фахових компетентностей, якими повинен оволодіти кожен здобувач освіти під час свого навчання задля здійснення успішної професійної діяльності.

Це є важливим сьогодні зокрема й тому, що сучасний хоровий колектив (професійний, аматорський чи навчальний) є однією із складових загального мистецького проекту, що репрезентує українську культуру на різних рівнях, знайомить її зі світовим слухачем та є одним із методів боротьби з пропагандою та неправдивою інформацією в медійному чи інформаційному просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Становлення диригентсько-хорової освіти та перспектива її розвитку стали предметом дослідження для багатьох видатних науковців, педагогів, музикознавців, діячів культури та практикуючих хормейстерів (регентів).

Основні етапи еволюції диригентсько-хорового мистецтва в Україні у своїх наукових працях досліджували М. Бурбан, Г. Карась, А. Мартинюк, Л. Ярошевська, В. Рожок, Б. Кудрик, А. Лашенко, І. Ярошенко; проблеми підготовки майбутніх фахівців до управління хоровими колективами розглядаються у працях В. Андрющенка, О. Бенч-Шокало, І. Гулеско, М. Загайкевича, П. Ковалик, А. Козир, Ю. Пучко-Колесник, О. Щолокової; становлення диригентсько-

хорової техніки, багатофункціональність професії диригента – Є. Єгорова, Н. Селезньової, Т. Смирнової, М. Колесси, К. Пігрова, А. Мархалевського, Д. Завадинського, І. Розумного, А. Болгарського, Д. Бондаренко, А. Мірошникова, Н. Кушлик, А. Растригіна, М. Камінської, Л. Лялюк, І. Цюряк, С. Світайло, Л. Остапенко, Л. Ярошевська, Н. Тарарак, Л. Шумська, Л. Костенко, Л. Бірюкова, О. Кузнецова, Г. Сікора.

Важливе значення вокально-інструментальної підготовки хормейстера розглядають Л. Орехова, І. Каленик, В. Федоришин, О. Кузнецова, В. Шип; фахову ерудованість, творче мислення та здатність до інтерпретації – Є. Білявський, І. Гулеско, Д. Загрецький, О. Козіна, Л. Сбітнева; аналіз диригентської роботи та управління самодіяльними хоровими колективами – С. Горбенко, П. Ковалик, А. Козир, А. Мархалевський; питання хорознавства – О. Коломоєць, Є. Єгоров, К. Пігров, Т. Смирнова, В. Доронюк, М. Ковбасюк, К. Кушнір.

Мета дослідження полягає у визначенні основних фахових компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва в контексті диригентсько-хорової підготовки, що є актуальними в умовах сьогодення та відповідають сучасним вимогам до здійснення подальшої професійної діяльності здобувачами передвищої та вищої освіти.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фахова підготовка здобувачів освіти передбачає формування наступних компетенцій: інформаційна компетентність (володіння інформаційними технологіями, вміння опрацьовувати різні види інформації); комунікативна (вміння спілкуватися з різними людьми, бути зрозумілим); автономізаційна (здатність до саморозвитку, творчості, самовизначення, самоосвіти, конкурентоспроможності); соціальна (вміння жити та працювати з оточуючими); продуктивна (вміння працювати, ухвалювати рішення та відповідати за них); моральна (готовність, спроможність та потреба жити за традиційними моральними нормами); психологічна (здатність використовувати знання, уміння, навички з психології в організації взаємодії та співпраці в освітній діяльності); науково-предметна (знання, уміння та навички зі спеціальності); особистісні якості вчителя (гуманність, доброзичливість, чуйність, урівноваженість, толерантність) (Ярошевська, 2020, с. 71–72).

Здійснення будь-якої адміністративної діяльності, яка передбачає співпрацю з людьми та їх ресурсами, залежить від наявності відповідних кваліфікованих кадрів. В галузях культури, мистецтва та освіти, до яких належить хоровий спів та виконавство, на жаль, не має достатньої кількості спеціалізованого персоналу, який займався б виключно питаннями менеджменту. Зазвичай цю функцію покладають на художніх керівників, директорів структурних підрозділів, а в нашому випадку – на диригента (хормейстера, регента, вчителя музичного мистецтва у закладах загальної середньої освіти, керівників музичних у закладах дошкільної освіти, викладачів хорового диригування у вищих навчальних закладах різного рівня акредитації, тощо).

Зважаючи на те, що керівництво хоровим колективом – структурний та багатокомпонентний процес, який складається з виховної, художньо-виконавської, організаційної, адміністративної та управлінської функцій, забезпечує подальший розвиток хору та його учасників, їх творчу реалізацію, культурно-просвітницьку діяльність можемо дійти висновку, що особа диригента повинна володіти відповідним спектром якостей, вмінь та навичок, які необхідні для здійснення успішної менеджерської діяльності.

Диригування як процес керування колективом виконавців передбачає високий ступінь організаторських здібностей диригента. Важливою умовою його професійної діяльності є оволодіння технологією керування та її психологічними механізмами. Організаторські здібності диригента проявляються в умінні економно і ефективно використовувати репетиційний час. В цей період найбільш повно виявляються такі якості диригента як спостережливість, гнучкість інтелекту, ініціативність, творча уява, вимогливість в поєднанні з тактовністю, знання індивідуальних психологічних особливостей людей і таке інше. Організаційна робота в різноманітті своїх форм, передуючи концертному виступу, має своєю основною метою створення у виконавців піднесеного творчого настрою, високохудожнє виконання музичних творів (Мартинюк, 2023, с. 14–15).

Лідерські якості майбутнього вчителя музичного мистецтва розуміємо як особистісне інтегральне утворення, спрямоване на успішну

взаємодію з учасниками хорових колективів, що визначається сукупністю складників: відповідальність, потреба до дії, впевненість у собі, рішучість та наполегливість, креативність, емоційний інтелект та здатність до само-рефлексії. Успішність формування лідерських якостей майбутніх учителів музичного мистецтва визначається сформованістю професійних знань, умінь, навичок, спрямованих на успішну взаємодію з учасниками хорових колективів, що визначається вибором особистістю продуктивних дій для успішного вирішення поставлених цілей і завдань у контексті диригентсько-хорової підготовки (Гетманець, 2021; Линенко, 2021, с. 24–25).

Сучасний конкурентоспроможний хормейстер, диригент, художній керівник та лідер мистецького виконавського колективу повинен розумітися не лише в стилях виконавської майстерності та особливостях практичної роботи з вокально-хоровим колективом, а й володіти режисерськими навичками, тобто мислити сценою чи іншим публічним простором, синтезувати у власній творчості риси емоційної, раціональної, герменевтичної, театральної, медійної складових (Бондар, 2019, с. 306).

Диригентсько-хорова підготовка здобувачів освіти належить до переліку обов'язкових освітніх компонентів, що формують спеціальні компетентності та включає в себе вивчення таких навчальних дисциплін як хорове диригування, постановку голосу, хоровий клас, практичну роботу з хором та хорознавство. Вони забезпечують формування необхідних музично-теоретичних, інструментально-виконавських, практичних знань, вмінь та навичок для здійснення подальшої професійної діяльності. Проте варто зазначити, що процес диригування – це симбіоз музичної, інтерпретаційної, психолого-емоційної та управлінської діяльності, тому спектр компетенцій фахової підготовки потребує коригування, оскільки наявні більшою мірою зорієнтовані на мануально-технічну та виконавську складові.

Формування кількісного та якісного співацького складу, вибір музичного репертуару зважаючи на стильову та жанрову приналежність колективу, професійна диригентсько-хорова компетентність, забезпечення матеріально-технічних умов для проведення репетицій та концертних виступів, конкурсно-фести-

вальна діяльність, підтримка сприятливого психологічного та емоційного клімату в колективі – орієнтовний перелік обов'язків, які належать хоровому диригенту.

Головна відмінність хорового менеджменту від інших його різновидів полягає в тому, що в даному випадку керівництво здійснюється над творчо обдарованими особистостями. Тобто, здійснення адміністративних керівних функцій повинно, з одного боку, бути максимально лояльним (прояв поваги до «живого інструменту»), а з іншого боку вимагає точного виконання поставлених завдань. В такому випадку, суттєво важливими є особисті якості керівника хорового колективу (емпатія, людяність, вольова стійкість, комунікабельність, ерудованість, вимогливість, толерантність, рішучість, переконливість, вміння приймати рішення та нести відповідальність за їх наслідки). Від цього залежить психологічний клімат всередині колективу і як наслідок – досягнення цілісного, колективного, художнього результату.

Ключовим є те, що диригент (хормейстер, регент чи художній керівник) здійснює управління на неформальних засадах, тобто на базі власного професійного авторитету, на відміну від інших менеджерів, що виконують подібні функції згідно формального трудового законодавства та чітко визначених посадових обов'язків. Таким чином ми можемо стверджувати, що управління хоровим колективом має як спільні, так і відмінні ознаки менеджменту (в загальному його розумінні, як науки про управління).

Враховуючи всю попередню інформацію під загальним поняттям хорового менеджменту будемо розуміти:

- формування складу учасників (співаки, концертмейстер, хормейстер, концертний директор, художній керівник, диригент);
- вибір належного музичного репертуару, жанрово-стильового напрямку розвитку, манери виконання відповідно до наявних людських ресурсів;
- контроль за якістю художнього виконання;
- забезпечення відповідних матеріально-технічних умов (репетиційна база, наявність музичного інструменту, нотного матеріалу, концертного вбрання, транспорт та інше);

- організація соціально-культурного аспекту діяльності (концерти, гастролі, конкурси та фестивалі);

- створення та підтримка сприятливого морально-психологічного клімату в колективі;

- популяризація, реклама, налагодження зв'язків з громадськістю (робота над створенням власного бренду, просування у соціальних мережах та цифрових платформах, співпраця з вітчизняними та іноземними партнерами);

- пошук фінансової підтримки хорової діяльності (спонсори, меценати, патронаж) (Ярмолюк, 2023; Шкоба, 2023; Степанюк, 2023).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Сучасний хоровий колектив сьогодні виступає як один структурний підрозділ, створений задля чіткої мети – репрезентації українського та світового вокально-хорового мистецтва. Проте шлях від вивчення музичного матеріалу до репрезентації включає в себе безліч етапів, серед яких менеджментська діяль-

ність є провідною. Отож сьогодні він потребує компетентного художнього керівника, хормейстера чи диригента незалежно від того, чи це навчальний, студентський, аматорський чи професійний колектив.

Диригентсько-хорова діяльність є поліфункційною, оскільки поєднує в собі різноманітні функції та завдання, серед яких музично-технічна, виконавська, інтерпретаційна, навчально-виховна, прогностична та менеджерська, які в своїй сукупності зорієнтовані на формування психологічно здорового колективу, що виконує та створює якісний музичний продукт і презентує його різними способами в Україні та за її межами.

Фахова підготовка майбутнього диригента у закладах передвищої та вищої освіти потребує удосконалення та певної видозміни, що будуть актуальними в умовах сьогодення, зокрема формування та розвиток організаційних якостей під час занять з дисциплін професійного циклу або ж виокремлення хорового менеджменту в окрему навчальну дисципліну.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості. Одеса : Астро-спринт, 2019. 388 с.
2. Гетманець Н. Ю., Линенко А. Ф. Формування лідерських якостей у майбутніх учителів майбутнього мистецтва в диригентсько-хоровому аспекті на прикладі одеської хорової школи. *Інноваційна педагогіка : науковий журнал*. Випуск 37. Одеса, 2021. С. 23–27.
3. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова виконавська майстерність майбутнього вчителя музичного мистецтва : навчальний посібник. Переяслав (Київ обл.) : Домбровська Я.М., 2023. 232 с.
4. Олексюк О. М. Музична педагогіка : навчальний посібник. Київ : КНУКІМ, 2006. 188 с.
5. Смирнова Т. А. Хорознавство (історія, теорія, методика): навчальний посібник. Харків : ННПУ, «Федорко», 2018. 212 с.
6. Ярмолюк О. В., Шкоба В. А., Степанюк А. В. Хоровий менеджмент як складова підготовки здобувачів фахової вищої освіти до професійної діяльності. *Академічні студії*. Серія: Педагогіка. Луцьк: Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, 2023. №4. С. 87–92.
7. Ярошевська Л. В. Диригентсько-хорова підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва в умовах Нової української школи : навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів спеціальності музичне мистецтво. Миколаїв : «РАЛ-поліграфія», 2020. 333 с.

REFERENCES:

1. Bondar E. M. (2019). Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral creativity. [Artistic and stylistic synthesis of contemporary choral creativity]. Odesa: Astro-sprint [in Ukrainian].
2. Hetmanets N., Linenko A. (2021). Formation of leadership qualities in future teachers of the future art in the conductor-choral aspect on the example of the Odesa choral school. [Formation of leadership qualities in future teachers of future art]. *Innovative pedagogy: a scientific journal*. 37, 23–27 [in Ukrainian].
3. Martyniuk A. K. (2023). Conducting and choral performing skills of the future teacher of musical art: a textbook. [Conducting and choral performance skills of the future teacher of musical art]. Pereiaslav (Kyiv region): Dombrovska Y.M. [in Ukrainian].
4. Oleksyuk, O. M. (2006). Muzychna pedahohika. [Musical pedagogy]. Kyiv: KNUKIM [in Ukrainian].
5. Smirnova T. A. (2018). Horology (history, theory, methodology): a textbook. [Choral studies (history, theory, methodology)]. Kharkiv : NNPU, Fedorko [in Ukrainian].

6. Yarmolyuk O. V., Shkoba V. A., Stepaniuk A. V. (2023). Choral management as a component of training of applicants for professional higher education for professional activity. [Choral management as a component of the preparation of applicants for professional higher education for professional activity]. *Academic studies*. Series: Pedagogy. Lutsk: Municipal Institution of Higher Education "Lutsk Pedagogical College" of the Volyn Regional Council. 4, 87–92 [in Ukrainian].

7. Yaroshevska L. V. (2020). Conductor and choral training of a future teacher of musical art in the conditions of the New Ukrainian School: a study guide for students of higher educational institutions majoring in musical art. [Conducting and choral training of future teachers of musical art in the conditions of the New Ukrainian School]. Mykolaiv: RAL-Polygraphy [in Ukrainian].

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 74

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-16>

Алла ДЯЧЕНКО

кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій, декан факультету декоративно-прикладного мистецтва, членкиня Спілки дизайнерів України, 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). Творчість Василя Андріяшка в руслі художньої промисловості 1960–1980 рр. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 119–124, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-16>

ТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ АНДРІЯШКА В РУСЛІ ХУДОЖНЬОЇ ПРОМИСЛОВОСТІ 1960–1980 РР.

Мета роботи – висвітлити творчість Василя Андріяшка в руслі художньої промисловості 1960–1980 рр.

Результати. Питання художньої промисловості 1960–1980 років на сьогодні є досить актуальним. Першою чергою це обумовлено тим, що сучасне мистецтво прагне до урізноманітнення та надання промисловим об'єктам та місцям громадського перебування чогось унікального та незвичного. Так, люди хочуть бачити будівлю, яка не схожа на іншу і вже її вигляд свідчить про те, яке призначення вона виконує. Зокрема, приміщення, інтер'єр якої має цікаві рішення, викликає у відвідувачів відчуття затишку та спокою. До того ж працівники такого закладу вмотивовані до роботи, адже зображення їх праці творчо опрацьовано.

Тож художня промисловість минулого здатна впливати на теперішнє. Вивчення попереднього досвіду сприяє уникненню минулих помилок та формуванню нових мистецьких підходів. До того ж у центрі такого промислового мистецтва постає людина, а саме те, що вона хоче бачити й що вона прагне відчувати.

Загалом у статті висвітлено творчість Василя Андріяшка в руслі художньої промисловості 1960–1980 рр. Схарактеризовано специфіку художньої промисловості як напрямку мистецтва 1960–1980-х років. Описано особливості даного часового проміжку. Розкрито причини популярності художньої промисловості у 1960–1980-х років. Визначено основні локації, де використовувалися твори художньої промисловості, як компонент оформлення закладу.

Визначено основні віхи життя Василя Андріяшка. Схарактеризовано основні твори митця та його вплив на художню промисловість 1960–1980-х років. Описано специфіку гобеленів «Квітуй, Україно» та «Сестри», а також «Вертеп». Здійснено порівняння між гобеленами 1960–1980-х років та 1990-х років. Визначено основні тенденції творчості Василя Андріяшка.

У статті продемонстровано символізм образів митця. Зроблено акцент на квіткових орнаментах та на образах жінок. При цьому продемонстровано те, що митець намагався зберегти традиційні українські символи та елементи.

Методологія. У роботі використано такі методи дослідження як опису, аналізу та синтезу, порівняння, узагальнення.

Наукова новизна. Наукова новизна дослідження полягає у покращенні знань про вклад Василя Андріяшка у художню промисловість у період 1960–1980-х років.

Висновки. Згідно отриманих висновків, значний вплив на тогочасну художню промисловість мала творчість Василя Андріяшка. Митець створив ряд гобеленів, які відтворювали українську культуру та символіку. Найвідомішими його гобеленами є гобелени «Квітуй, Україно» та «Сестри».

Ключові слова: Василь Андріяшко, гобелен, декоративно-прикладне мистецтво, мистецтво, митець, творчість, художня промисловість.

Алла ДЯЧЕНКО

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Industrial Design and Computer Technologies, Dean of the Faculty of Decorative and Applied Arts, member of Union designers of Ukraine, Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after Mykhailo Boychuk, 32 Mykhaila Boichuka street, Kyiv, 01103, Ukraine

ORCID: 0000-0003-4496-5931

To cite this article: Diachenko, A. (2023). Tvorchist Vasylia Andriiashka v rusli khudozhnoi promyslovosti 1960–1980 rr. [Vasyl Andriyashko's creativity in the direction of the art industry 1960–1980]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 119–124, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-16>

VASYL ANDRIYASHKO'S CREATIVITY IN THE DIRECTION OF THE ART INDUSTRY 1960–1980

The purpose of the work is to highlight the work of Vasyl Andriyashko in the direction of the art industry of 1960–1980.

Results. The issue of the art industry of the 1960s–1980s is quite relevant today. First of all, this is due to the fact that the modern art of striving for diversification and giving industrial facilities and places of public stay something unique and unusual. Yes, people want to see a building that is not similar to another and its appearance indicates what purpose it fulfills. In particular, the room, the interior of which has interesting solutions, gives visitors a sense of comfort and peace. In addition, the employees of such an institution are motivated to work, because the image of their work is creatively elaborated.

So the art industry of the past is able to influence the present. Studying previous experience helps to avoid past mistakes and form new artistic approaches. Besides, at the center of such industrial art is a person, namely what he wants to see and what he wants to feel.

In general, the article highlights the work of Vasyl Andriyashko in the direction of the art industry of 1960–1980. The specifics of the art industry as a direction of art in the 1960s–1980s are characterized. The features of this time period are described. The reasons for the popularity of the art industry in the 1960s and 1980s are revealed. The main locations where works of the art industry were used as a component of the institution's design were identified.

The main milestones of Vasyl Andriyashko's life have been determined. The main works of the artist and his influence on the art industry of the 1960s–1980s are characterized. The specifics of the tapestries "Bloom, Ukraine" and "Sisters", as well as "Nativity scene" are described. A comparison was made between the tapestries of the 1960s–1980s and the 1990s. The main tendencies of Vasyl Andriyashko's creativity have been determined.

The article demonstrates the symbolism of the artist's images. Emphasis is placed on floral ornaments and images of women. At the same time, it is demonstrated that the artist tried to preserve traditional Ukrainian symbols and elements.

Methodology. The work uses such research methods as description, analysis and synthesis, comparison, generalization.

Scientific novelty. The scientific novelty of the study consists in improving knowledge about Vasyl Andriyashko's contribution to the art industry in the period of the 1960s–1980s.

Conclusions. According to the findings, Vasyl Andriyashko's work had a significant impact on the contemporary art industry. The artist created a number of tapestries that recreated Ukrainian culture and symbols. His most famous tapestries are "Bloom, Ukraine" and "Sisters".

Key words: Vasyl Andriyashko, tapestry, decorative and applied art, art, artist, creativity, art industry.

Актуальність проблеми. Питання художньої промисловості 1960–1980-х років на сьогодні є досить актуальним для обговорення. У загальному вигляді художньою промисловістю називають діяльність, що спрямована на створення творів декоративно-прикладного мистецтва, які можна використовувати для побутового вжитку. Тобто це мистецтво, що фактично інтегроване в оточення людини. При цьому художня промисловість безпосередньо базується на культурних традиціях народу.

Для нашої країни питання художньої промисловості важливе у тому аспекті, що ще з давніх часів промисли широко застосовувалися у житті людини. У 1960–1980-х роках проблемі поєднання ремесел та мистецтва було відведено більше уваги, оскільки потрібно було наблизити просте до високого культурного життя. Тому дане питання нині важливе для розгляду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання творчості Василя Андріяшка в руслі

художньої промисловості 1960–1980 рр. досліджувалося безпосередньо такими вітчизняними дослідниками як С. Оляніною (Оляніна, 2020), В. Сидоренком (Сидоренко, 2012), Г. Скрипник (Скрипник, 2016), І. Сніжко (Сніжко, 2019), О. Ямборко (Ямборко, 2020). Зокрема, дослідниця Г. Скрипник у праці «Історія декоративного мистецтва України : У 5 т. Т. 5» звертає увагу на те, що художня промисловість України 1960–1980-х років розвивалася під впливом радянської пропаганди, де визначним був показ задоволеності життя тогочасної людини і її стимул до праці (Скрипник, 2016). Загалом вчені вважали, що у визначений часовий період було складно зберегти унікальність художньої промисловості, бо основними були елементи радянського життя, які мали бути відтвореними.

Мета дослідження – висвітлити творчість Василя Андріяшка в руслі художньої промисловості 1960–1980 рр.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Питання творчості Василя Андріяшка в руслі художньої промисловості 1960–1980 років нині є досить актуальним. Це обумовлено тим, що художня промисловість як особливий напрям мистецтва, почала активно розвиватися у другій половині минулого століття. Це пов'язано з тим, що люди прагнули бачити мистецтво у будь-якій формі та насолоджуватися естетикою, а враховуючи швидкі темпи індустріального розвитку, необхідно було нестандартно оформити промислові об'єкти та громадські місця. Так, люди хотіли бачити щось незвичне, а не стандартні та стереотипно оформлені приміщення та будівлі (Оляніна, 2020).

Розвиток художньої промисловості визначеного періоду також можна пов'язати із тим, що населення прагнуло бачити щось легке для сприйняття, яке формувало приємні спогади та відчуття домашнього затишку. До того ж промислові об'єкти потребували певного роду облагородження, оскільки виглядали схоже між собою та не мали потрібної зовнішньої привабливості (Скрипник, 2019).

У 1960–1980-х роках значно зросла кількість замовлень від держави щодо оформлення громадських споруд шляхом використання декоративно-прикладного мистецтва. Основними творами художнього текстилю для покриття було визначено гобелени, панно, промислові декоративні тканини. Це обумовлено тим, що ці твори є простими для монтажу та їх встановлення не потребує значних затрат часу (Скрипник, 2016).

У визначений часовий період значна увага приділялася можливостям взаємодії різних творів мистецтва між собою. Наприклад, художній текстиль часто поєднували із керамікою та скульптурами. При цьому важливим аспектом було те, що витвори повинні були виконувати смислову функцію. Так, якщо гобелен розміщувався при вході до заводу, то основною його тематикою були працівники за станками чи за виробничим обладнанням. Так, людська праця відображалася зі сторони мистецького погляду як щось високе та благородне. До того ж вважалося, що таким чином можна замотивувати робітників до досягнення більш кращих показників роботи.

Одним із провідних напрямів художньої промисловості того часу став художній текстиль.

Це обумовлено тим, що за допомогою художньо оформлених виробів із тканини можна було заповнити більшу площу; текстиль створює відчуття домашнього затишку; текстиль впливає на колір приміщення. Також художній текстиль має практичне значення, тому, що робить звуки кроків тихішими, захищає приміщення від сонця, зберігає тепло тривалий час (Сидоренко, 2012).

Загалом художній текстиль здебільшого використовувався в оформленні палаців урочистих подій, закладів культури, закладах громадського харчування, закладах медичної допомоги. Здебільшого витвори із художнього текстилю використовувалися для створення домашнього затишку, але вони також мали й додаткове призначення, як розподіл приміщення на функціональні зони, а також збереження предметів побуту від забруднення.

Кожен витвір мав свій художній образ. При цьому тематика твору повністю залежала від сфери діяльності закладу, розміру приміщення, кольорових рішень будівлі. При цьому архітектори намагалися використовувати мінімальну кількість контрастних елементів і водночас максимально зберегти гармонію між об'єктами у будівлі (Ямборко, 2020).

Одночасно з цим, архітектори приймали рішення як розміщувати витвір мистецтва на стіні підприємства, цим самим заповнюючи реальну площу, так і робити витвір мистецтва самодостатнім, без його розміщення на реальній площині. Тут враховувалася не лише естетична сторона питання, тобто, чи буде твір виглядати привабливо при визначеному варіанті розміщення, так і практична. Наприклад, чи буде витвір мистецтва видно з різних ракурсів, чи не буде він заважати розміщенню інших об'єктів чи проходженню осіб, чи буде витвір мистецтва безпечним для оточуючих.

Художня промисловість 1960–1980-х років характеризувалася пропагандистською функцією. Твори мистецтва на промислових та громадських об'єктах відтворювали різні аспекти радянського буття, зокрема, прославляв комунізм та відводилася вагома роль партії у суспільному житті. Поруч із радянськими елементами розміщувалися часто символи, які б свідчили про призначення даного об'єкта. Це була своєрідна реклама, яка повідомляла прохожих про те, чим займається те чи інше виробництво. Тому творам

мистецтва, які акцентували на діяльності об'єкта, відводилася значима роль (Сніжко, 2019).

В аспекті художньої промисловості важливою є творчість Василя Андріяшка. Василь Андріяшко народився у 1942 р. на Івано-Франківщині. Він є художником монументально-декоративного мистецтва, що закінчив Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва. Відразу після здобуття фаху Василь Андріяшко почав працювати у напрямі декоративно-монументального мистецтва.

Митець є творцем таких відомих витворів мистецтва як гобелени-триптихи «Щастя» (1982, Палац урочистих подій Дарницького району Києва), «Слава праці» (1984–85, музей трудової слави с. Комишувате Кіровоградської області); мозаїка «Полтавська в'язанка» (1990, фізіотерапевтична лікарня м. Миргород); завіса для сцени Хмельницької обласної філармонії (1990); гобелени «Квітуй, Україно» (1969), «Сестри» (1970; обидва – у співавторстві з Тамарою Мороз), «Гуцули» (1974), «Літо» (1975), «Вертеп» (1992), «Крізь віки» (1995). Виконав 12 полотен на релігійну тематику для двох бічних іконостасів у церкві рідного села Рунгури (1998–99) (доцент кафедри мистецтва текстилю, вишивки та костюма Андріяшко Василь Дмитрович).

Особливістю творчості Василя Андріяшка є використання української знакової системи. Тобто це застосування традиційних орнаментів та тих елементів, які відображають класичну культуру України. Відтворення традиційних знаків є спробою митця відобразити унікальність нашої культури та історії. Тим самим він намагався наблизити високе мистецтво до народу, адже воно повністю відтворювало менталітет та культурну складову української культури (Андріяшко, 2021).

Однією із ключових робіт Василя Андріяшка є гобелен «Сестри». Його символічність полягає у тому, що митець намагався відтворити воз'єднання Центральної України, Закарпаття, Прикарпаття. Це він здійснив ним шляхом зображення трьох постатей жінок, які оточені квітами та деревцями. Витвір мистецтва є досить емоційним, оскільки всі жінки виглядають контрастно.

Варто зауважити, що на гобелені кожна жінка має традиційний для її регіону одяг із відповідними візерунками. При цьому попри

те, що жінки знаходяться поруч, вони все одно ніби відділені одна від одної. Тим самим митець намагався відобразити єдність даних регіонів України, які далеко один від одного, проте вони є унікальними і є частинами нашої держави (Андріяшко, 2020).

Гобелен «Квітуй, Україно» теж має символічне значення. На ньому зображено п'ять жінок, які одягнені в український традиційний одяг. Вони знаходяться в оточенні квітів, при цьому одягнені у відповідний одяг для кожного регіону нашої держави. При цьому, хоч вони й не тримаються за руки, але знаходяться досить поруч. Тож можна вважати, що гобеленом автор прагнув продемонструвати єдність п'яти регіонів нашої держави: Північ, Південь, Захід, Схід, Центр. Саме тому жінки одягнені в одяг характерний їх регіону.

Необхідно зауважити, що на одязі жінок помітні традиційні символи для нашої культури. До того ж вони оточені квітами. Тож можна визначити, що автор хотів цим донести, що якщо регіони нашої держави об'єднаються, то вона розцвіте. При цьому самотність кожної частини нашої держави буде лише підкреслена (Андріяшко, 2023).

Гобелен «Вертеп» є також досить відомим витвором мистецтва. На панно зображено 8 постатей, які демонструють учасників коляди. Вони мають як традиційні атрибути вертепу, так і одягнені у відповідний одяг, а також виконують покладені на них ролі. Варто зазначити, що митець своєрідно відтворив емоційний стан учасників вертепу. Так, одні учасники веселі, інші засмучені, емоції деяких учасників є невідзначеними або не відображеними. Тобто традиційні мотиви класичної культури було збережено.

При цьому цей гобелен уже було створено після отримання Незалежності України, тож він має відмінності із гобеленами митця періоду 1960–1980-хх років. Зокрема, гобелен сучасного періоду більше відтворює традиційні моменти для української культурного та релігійного життя. При цьому гобелени попередніх періодів зорієнтовані більше на показ єдності нашої держави, що частково відповідало радянським принципам. При цьому гобелени 1960–1980-хх років цікаві більше в аспекті дрібних деталей, коли гобелени сучасного періоду спрямовані переважно на показ єдиної картини (Андріяшко, 2022).

Загалом гобелени Василя Андріяшка у період 1960–1980-хх років можна визначити як площинні. Тобто митець намагався використати форму поверхні на якій розміщувався гобелен як певну перевагу та як можливість доповнення сюжету. Наприклад, нерівна стіна чудово підходила під зображення, де було відтворено поле чи дорогу. Крім того, його зображення містили багато деталей та символічних компонентів, що дозволяли швидко розкривати перед глядачем замисел твору.

Необхідно зазначити, що у той період гобелени митця переважно передавали думку автора за допомогою жіночих постатей. Одяг героїнь містив інформацію про традиційні символи, а їх кількість відповідала числу тих регіонів, які демонстрували об'єднання. Вираз обличчя жінок свідчив про їх радість чи сум стосовно певних подій. При цьому вони завжди зображувалися поруч, що відображало єдність, але ідентичність.

До того ж гобелени відображають чіткий контур одягу героїв та рівність усіх ліній. Це демонстрація того, що персонажі знають чого хочуть, отже вони дотримуються певної дисципліни. Якщо це трактувати в аспекті того, що персонажі є відповідниками регіонів, то це свідчення, що Україна хоче бути Незалежною і не відступиться від власної мети (Мельничук, 2023).

Також у періоді 1960–1980-хх років простежуються квіткові орнаменти. Персонажі оточені квітами, які водночас не заважають спосте-

рігати за героями, які завжди у центрі гобелена. Квіти можна визначити як символ процвітання та світлого майбутнього, це демонстрація того, що навіть похмурі тони урізноманітнюються шляхом світла.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження дозволило виявити, що у 1960–1980-хх роках значно зріс попит на твори художньої промисловості. Це обумовлено намаганням втілити радянські ідеї у мистецтво та стимулювати працівників до кращої роботи. Відповідно, витвори художньої промисловості почали прикрашати об'єкти промисловості та громадські заклади. При цьому значний вплив на тогочасну художню промисловість мала творчість Василя Андріяшка. Митець створив ряд гобеленів, які відтворювали українську культуру та символіку. Зокрема, це гобелени «Квітуй, Україно» та «Сестри». Визначено, що основними рисами творчості митця є квітковий орнамент, образи жінок, українські символи.

Можна спрогнозувати, що перспективи подальших досліджень будуть пов'язані із розвитком творчості Василя Андріяшка у різні періоди його життя, витвори митця у період Незалежності, викладацька діяльність Василя Андріяшка. Також можна вважати, що питання художньої промисловості буде більш детально досліджено у розрізі минулих століть та сучасності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андріяшко В. Формування інтер'єру громадських споруд Києва засобами художнього текстилю (1970-1990-ті роки). *Етнолог.* 2020. Вип. 1. С. 91-97.
2. Андріяшко В. Художні особливості геометричних килимів Київщини. *Вісник Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. Михайла Бойчука.* 2021. Вип. 8. С. 65-74.
3. Андріяшко В. Гобелени київських художників 1950-1970-х років. *Етнолог.* 2022. Вип. 2. С. 129-140.
4. Андріяшко В. Художній текстиль у навчальному процесі Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. *Вісник ПНПУ.* 2023. Вип. 65. С. 286-291.
5. Доцент кафедри мистецтва текстилю, вишивки та костюма. Андріяшко Василь Дмитрович. *Київська Державна Академія Декоративно-Прикладного Мистецтва і Дизайну імені Михайла Бойчука.* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://kdidpamid.edu.ua/academy/andriyashko-vasyl-dmytrovych/>.
6. Мельничук П. Декоративне панно (художній текстиль). *Кривий Ріг: Криворізький державний педагогічний університет,* 2023. 48 с.
7. Оляніна С. Історія декоративно-прикладного мистецтва: Конспект лекцій [Електронний ресурс]: навч. посіб. для студ. спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». *Київ : КПІ ім. Ігоря Сікорського,* 2020. 52 с.
8. Сидоренко В. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття : 36. статей. Київ : Фенікс, 2012. 256 с.
9. Скрипник Г. Історія декоративного мистецтва України : У 5 т. Т. 5. *Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України,* 2016. 812 с.
10. Скрипник Г. Декоративне мистецтво України. *Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України,* 2019. 327 с.

11. Сніжко І. Історія української культури 1940-1990 рр.: Конспект лекції. Харків: УкрДУЗТ, 2019. 40 с.
12. Ямборко О. Українське промислове килимарство як бренд в радянській системі художніх промислів. *Народознавчі зошити*. 2020. Вип. 1. С. 11-17.

REFERENCES:

1. Andriyashko, V. (2020). Formuvannya inter'yeru hromads'kykh sporud Kyieva zasobamy khudozhn'oho tekstylyu (1970-1990-ti roky) [Shaping the interior of public buildings in Kyiv by means of artistic textiles (1970s-1990s)]. *Etnoloh*, 1, 91-97 [in Ukrainian].
2. Andriyashko, V. (2021). Khudozhni osoblyvosti heometrychnykh kylymiv Kyivshchyny [Artistic features of geometric carpets of Kyiv region]. *Visnyk Kyivskoho derzhavnoho instytutu dekoratyvno-prykladnoho mystetstva ta dizaynu im. Mykhayla Boychuka*, 8, 65-74 [in Ukrainian].
3. Andriyashko, V. (2022). Hobeleny kyivskiykh khudozhnykiv 1950-1970-kh rokiv [Tapestries of Kyiv artists of the 1950s-1970s]. *Etnoloh*, 2, 129-140 [in Ukrainian].
4. Andriyashko, V. (2023). Khudozhniy tekstyl' u navchal'nomu protsesi Kyivskoyi derzhavnoyi akademiyi dekoratyvno-prykladnoho mystetstva i dizaynu imeni Mykhayla Boychuka [Artistic textiles in the educational process of the Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after Mykhailo Boychuk]. *Visnyk PNP*, 65, 286-291 [in Ukrainian].
5. Dotsent kafedry mystetstva tekstylyu, vyshyvky ta kostyuma. Andriyashko Vasyl' Dmytrovych [Associate Professor of the Department of Arts, Embroidery and Costume. Andriyashko Vasyl Dmitrovich]. *Kyivska Derzhavna Akademiia Dekoratyvno-Prykladnoho Mystetstva i Dizainu imeni Mykhaila Boichuka*. Retrieved from <https://kdidpamid.edu.ua/academy/andriyashko-vasyl-dmytrovych/> [in Ukrainian].
6. Mel'nychuk, P. (2023). Dekoratyvne panno (khudozhniy tekstyl'). [Decorative panel (artistic textiles)]. *Kryvyi Rih: Kryvoriz'kyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet*, 48 s. [in Ukrainian].
7. Olyanina, S. (2020). Istoriya dekoratyvno-prykladnoho mystetstva: Konspekt lektsiy [History of arts and crafts: lecture notes]. [Elektronnyy resurs]: navch. posib. dlya stud. spetsial'nosti 023 «Obrazotvorche mystetstvo, dekoratyvne mystetstvo, restavratsiya». *Kyiv : KPI im. Ihorya Sikors'koho*, 52 s. [in Ukrainian].
8. Sydorenko, V. (2012). Narysy z istoriyi ukrayins'koho dizaynu XX stolittya: Zb. statey. [Essays on the history of Ukrainian design of the twentieth century: Coll. articles]. *Kyiv : Feniks*, 256 s. [in Ukrainian].
9. Skrypyk, H. (2016). Istoriya dekoratyvnoho mystetstva Ukrayiny : U 5 t. [History of decorative art of Ukraine: in 5 volumes]. T. 5. *Kyiv: IMFE im. M. T. Ryl's'koho NAN Ukrayiny*, 812 s. [in Ukrainian].
10. Skrypyk, H. (2019). Dekoratyvne mystetstvo Ukrayiny [Decorative art of Ukraine]. *Kyiv: IMFE im. M. T. Ryl's'koho NAN Ukrayiny*, 327 s. [in Ukrainian].
11. Snizhko, I. (2019). Istoriya ukrayins'koyi kul'tury 1940-1990 rr.: Konspekt lektsiyi. [History of Ukrainian Culture 1940-1990: Lecture Summary]. *Kharkiv: UkrDUZT*, 40 s. [in Ukrainian].
12. Yamborko, O. (2020). Ukrayins'ke promyslove kylymarstvo yak бренд v radyans'kiy systemi khudozhnykh promysliv [Ukrainian Industrial Carpet as a brand in the Soviet system of art]. *Narodoznachchi zoshyty*, 1, 11-17 [in Ukrainian].

УДК 75.052+72594+004]:711/.712(477.5)"200"

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-17>

Дар'я ЄРЬОМКА

аспірант кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0000-0002-7704-7152

Бібліографічний опис статті: Єрьомка, Д. (2023). Актуальні технологічні засади створення арт-об'єктів у публічному просторі міст і парків східної України в 2000-ні роки. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 125–134, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-17>

АКТУАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ СТВОРЕННЯ АРТ-ОБ'ЄКТІВ У ПУБЛІЧНОМУ ПРОСТОРИ МІСТ І ПАРКІВ СХІДНОЇ УКРАЇНИ В 2000-НІ РОКИ

У статті розглянуто актуальні технологічні засади створення арт-об'єктів у публічному просторі міст і парків східної України 2000-их років. На прикладі арт-об'єктів міст Харкова, Донецька, Луганська, Запоріжжя, Дніпра досліджується вплив публік-арту та сучасних digital технологій, таких як сучасне монументальне мистецтво та інтерактивне, на якість арт-проектів у відкритому просторі. Розглядаються приклади успішних реалізацій і їхній внесок у культурний та соціальний контекст міст східної України. Підкреслюється важливість використання сучасних технологічних засад для активізації взаємодії митців та громади та створення відкритих платформ для творчості та обміну ідеями в публічному просторі.

Наукова новизна полягає в розгляді актуальних методів створення публік-арту й використання у них цифрових та інтерактивних технологій одним з ключових каталізаторів збільшення взаємодії між митцями і аудиторією. Наголошується практична значимість створення арт-об'єктів, які можна сприймати і з якими взаємодіяти за допомогою смартфонів та інших гаджетів, з точки зору доступності для глядача й дешевизни виконання, з метою естетизації публічного простору і додавання йому мобільності.

Спираючись на візуальний та теоретичний матеріал дослідження, автором виявлена перспективність поєднання мистецтва та технологій в арт-проектах, публік-арту для сприяння не лише креативної виразності, але й маніфестації актуальних соціокультурних задач та формуванню нових "демократичних" моделей комунікації (Ласу, С.).

У статті використовуються методи аналізу відкритих джерел, аналізу літератури, спостережень та емпіричних досліджень, а також вивчення проектів публік-арту східних міст України.

Метою статті є дослідження актуальних техніко-технологічних засад створення арт-об'єктів у публічному просторі міст і парків східної України в 2000-ні роки.

Зважаючи на індустріальний контекст міст східної України, розвиток публік-арт в сполученні з сучасними технологіями розширює можливості спілкування, окультурює незалежного глядача, дає йому змогу стати учасником творчого процесу та безпосередньо впливати на свій оточуючий візуальний простір.

Ключові слова: візуальне мистецтво, монументальне мистецтво, публік-арт, цифрові технології, digital технології, інтерактивне мистецтво, комунікаційні практики.

Daria YEROMKA

Postgraduate Student of the Department of Monumental Painting, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv street, Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0000-0002-7704-7152

To cite this article: Yeromka, D. (2023). Aktualni tekhnolohichni zasady stvorennia art-obiektiv u publicnomu prostori mist i parkiv skhidnoi Ukrainy v 2000-ni roky [Actual technological principles of creating art objects in the public space of bridges and parks in eastern Ukraine in the 2000s]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 125–134, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-17>

CURRENT TECHNOLOGICAL PRINCIPLES OF CREATING ART OBJECTS IN THE PUBLIC SPACE OF CITIES AND PARKS IN EASTERN UKRAINE IN THE 2000S

The article examines the current technological foundations of creating art objects in the public space of cities and parks in eastern Ukraine in the 2000s. Using the example of art objects in the cities of Kharkiv, Donetsk, Luhansk, Zaporizhzhia, and Dnipro, the author examines the impact of public art and modern digital technologies, such as contemporary

monumental art and interactive, on the quality of art projects in open space. Examples of successful implementations and their contribution to the cultural and social context of the cities of eastern Ukraine are considered. The importance of using modern technological principles to intensify the interaction between artists and the community and to create open platforms for creativity and exchange of ideas in public space is emphasized.

Analyzing the achievements of art historians in the field of public art in Ukraine (O. Chepelyk, N. Musienko, etc.) and abroad (M. Cohn, Phillips, S. Lacey, M. Oswald, etc.), we note that the problem covered is in the center of attention of contemporary art and art history.

The scientific **novelty** lies in the consideration of current methods of creating public art and the use of digital and interactive technologies as one of the key catalysts for increasing the interaction between artists and the audience. The author emphasizes the practical importance of creating art objects that can be perceived and interacted with using smartphones and other gadgets in terms of accessibility to the viewer and low cost of execution, in order to aestheticize public space and make it more mobile.

Based on the visual and theoretical material of the study, the author has identified the prospects of combining art and technology in public art projects to promote not only creative expression, but also the manifestation of current socio-cultural tasks and the formation of new "democratic" models of communication (Lacy, S.).

The article uses the **methods** of open source analysis, literature analysis, observations and empirical research, as well as the study of public art projects in the eastern cities of Ukraine.

The purpose of the article is to study the current technical and technological foundations of creating art objects in the public space of cities and parks in eastern Ukraine in the 2000s.

Taking into account the industrial context of the cities of eastern Ukraine, the development of public art in combination with modern technologies expands the possibilities of communication, cultivates an independent viewer, allows him to become a participant in the creative process and directly influence his surrounding visual space.

Key words: visual art, monumental art, public art, digital technologies, digital technologies, interactive art, communication practices.

Актуальність дослідження обґрунтована світовим розвитком технологічних засад для створення публік-арту, і соціально-політичними процесами 2000их років в містах східної України.

З початку 2000-их в містах України були відчутні позитивні зміни в мистецьких практиках, зокрема, проявлені перші спроби створення мистецтва в публічних місцях (art in public places) (Мусієнко, 2010: 138). З розвитком подій в країні акцент публік-арту змінився і, в період 2014–2022 рр., митці створювали частіше мистецтво у громадських інтересах (art in the public interest) (Мусієнко, 2010: 138). Тому в даному дослідженні акцент робиться на співвідношенні художніх практик і формування ідентичності міст (Мусієнко, 2010: 138), як фундаменту розвитку публік-арту в містах, зокрема, східної України. В розглянутий період з'являються твори-відгуки, що несуть, як суто питання, так і відповіді на деякі кризові проблеми сьогодення.

Аналізуючи останні дослідження мистецтвознавців в області публік-арту України (Чепелик О., Мусієнко Н. та ін.) та закордону (Кон М., Філіпс П., Лейсі С., Освальд М. тощо) відзначимо, що поставлена проблема знаходиться в центрі уваги сучасного мистецтва і мистецтвознавства. Українська дослідниця Мусієнко Н., Чепелик О., Єфімова А. погоджуються в свої наукових статтях з західними дослідниками в тому, що публік-арт за останні

десятиліття став синтезуючою ланкою візуального простору в його різноманітті форм та практик (Мусієнко, 2010: 139). Дослідники Кон М., Філіпс П., Лейсі С., Освальд М. визнають, що мистецтво у публічних місцях стала важливою частиною сучасної урбаністики і відіграє ключову роль у впливі на розвиток сучасних міст і на характер взаємодії з суспільством. Публік-арт (public art) частково втілює спадщину монументального мистецтва, але враховує соціокультурні виклики постмодернізму. Ця форма мистецтва використовує передові технології та сучасні методи виразності, а також сприяє створенню залучального та інклюзивного громадського простору на вулицях і в парках міст.

Широка модернізація промислового регіону України у 2000-ні роки теж вийшла на новий рівень, а саме, почала долучати сучасні методи урбаністики, формувати програми розвитку міст, не лише за рахунок благоустрою території, парків, а й з використанням публік-арту для створення умов актуального мистецького та соціокультурного розвитку. Маючи прекрасні західні приклади Європи і США, більшість міст України, зокрема східної частини, підхопили тренди по створенню муралів, скульптур, цифрових інсталяцій тощо. Це дало поштовх до реновації культурної спадщини міст Сходу.

В свою чергу, американська дослідниця Квон М. підкреслювала, що парадигми публік-

арт досі продовжують мінятися і віддзеркалювати широкі зсуви, які сталися в художніх практиках за останні тридцять років. Такі процеси створили умови для зміщення акценту з естетичних на соціальні питання, від сталих інсталяцій до ефемерних процесів та подій, від автономії авторства до його багатократного розширення в рамках різних форм співпраці, від мистецтва у громадських місцях, до мистецтва у громадських інтересах (Kwon, 1998: 6). Ця функція публік-арту посилює можливості публічного мистецтва бути почутим, критичним і виражати суспільні проблеми через візуальні образи.

Отже, метою дослідження є виявлення прикладів, що віддзеркалюють створення арт-об'єктів у публічному просторі міст і парків східної України в 2000-ні роки за допомогою актуальних технологічних засад. А також, виявлення деяких важливих аспектів впливу публік-арту на індикацію розвитку мистецького середовища міст східної України.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Паблік-арт, або мистецтво у відкритому міському просторі, включає в себе різноманітні форми арт-об'єктів, як фізичних: інсталяції, розписи, скульптури, так і метафізичних: вербальні перформанси, звукові інсталяції тощо, що розташовуються у громадських місцях і призначені для сприйняття широкою аудиторією. Ця форма мистецтва, що вивчається мистецтвознавцями з 60-их років ХХ ст. (Phillips, 1989: 10), багато в чому відрізняється від традиційного пострадянського. Головним аспектом цього мистецького явища є комунікативні властивості, що допомагають міській громаді усвідомити свою ідентичність та висловити власні цінності засобами мистецтва, підкреслити унікальність певного публічного простору (Мусієнко, 2010: 3).

У 2010-ому році, американська науковець і художниця С'юзан Лейсі (Suzanne Lacy) позначила ще один важливий аспект публік-арту, а саме – «демократичну» модель комунікації (Lacy, 2010: 8), яка поєднує арт-об'єкт із реципієнтом у певній співпраці при створенні творів, експонуванні їх, або на етапі підготовки. Прикладом цього є інтерактивна робота самої Лейсі, що була представлена в 2013 році на одноденній виставці в Нью-Йорку. Особливістю роботи є концепт – надпис-меседж на сходинокх Бруклінського музею в Парк-Плейс, де художниця разом з 400 жінками і кількома

чоловіками активістами Нью-Йорку створили символ відкритої розмови з непередбаченою аудиторією в нетрадиційному просторі мистецтва, а саме, перед будівлею, чим позначила заангажованість музейного простору. В результаті такого концепту за один день близько 2500 людей прийшли подивитися і послухати діалог щодо домашнього насильства, сексуальної політики, гендерної ідентичності, расової та соціальної нерівності.

Незважаючи на тематику, яку обрала Лейсі, безпосередньо технологічний метод створення публік-арту, а саме доступність, тимчасовість, демократичний галас, є дуже актуальними аспектами для міст сучасних України. Зокрема, Схід країни: Харків, Донецьк, Луганськ, Дніпро, Запоріжжя, що останні 10 років стикаються з труднощами пов'язаними зі зміною післяпромислової економіки та соціокультурної адаптацією після геополітичних подій 2014 року, потребують об'єднуючої сили, що може трансформувати міські парки та інші громадські простори у суспільні мистецьки осередки за допомогою актуальних технологічних засад. З метою порівняльного аналізу розглянемо зразки публік-арту кожного міста окремо.

Харків. На початку 2000-их певні ініціативи від художників за підтримки приватних установ, муніципалітетів, компаній (Saparov) фінансували митцям Харкова матеріали для розписів стін міста. Такі митці, як Роман Мінін, Гамлет, Костянтин Зоркін, Дар'я Єрьомка, Максим Куш та інші створювали мурали в Харкові, той же час, як команда «Добрі люди» (Гребенюк О., Брітцев. О.) – в Донецьку, Ян Птушко на Луганщині (Сєверодонецьку).

З 2010-их Харківська міська влада років взяла новий вектор на розвиток візуального простору міста – патерналістичних. Окрім реставрації та оздоблення міських зон рекреації, вона активно сприяла оформленню значних стін міста, розпочала співпрацю з митцями сучасного монументального мистецтва. Патерналістична стратегія розвитку публік-арту, як відзначала Оксана Чепелик – це «авторитарний, але совісний» тип розвитку публік-арт проектів, коли правляча група (державні установи) заявляють свої пріоритети і виявляють задачі, як надання допомоги керованим, як частину їх просвіти і поліпшення умов життя (Chepelyk O. V., 2009: 5).



Рис. 1. Lacy S. Between the Door and the Street, 2013, New-York, USA

У 2011 році вся країна, готуючись до футбольної події Євро-2012, спонукала митців публік-арту до створення арт-об'єктів, муралів і інсталяцій в Харкові і Донецьку тощо. Це в подальшому дало поштовх розвитку публік-арту в містах Донбасу, містечках і селах.

В період з 2012 по 2022 роки було проведено багато арт-акцій і публік-арт проектів, такі як благодійний стріт-арт проект «ZNAKI MIRA» з залученням більше ніж 75 біженців з Донбасу і мешканців міста. Проект «День вулиці», що півріччя наповнював центральні вулиці міста мистецькими арт-об'єктами, музичними виступами тощо. В рамках фестивалю графіті «Kharkiv Mural Fest», створено численні розписи командою Kalias-V, гуртом Філіппов, Постульга, Стадник, Водолажченко, з митцем Іваном Крамським, та іншими. Також було залучено закордонних майстрів, такими як Мата Руда (Коста-Ріка), Жульєн Маллан (Франція), (Мал. 2), FANAKAPAN (Великобританія), Маріуш Варас (М-City, Польща). Видатною подією для ідентифікації міста було створення серії муралів «Харківські герої», присвячена видатним особистостям, які народились у Харкові або мають зв'язок із містом. В той же час з'являлись місця, що ставали популярними об'єктами для фотографування, такі як мурал «Сонце Харкова», що зображує міфологічне сонце і стихії з посланням на мотиви п'єс Островського або численні мурали Гамлета (Зеньковського).

У 2018 році digital технології втілились у скульптурі Романа Мініна «LOVE», розміщена над Держпромом і знаменувала приклад явища, розробленого автором таке як TRANSMONUMENTALISM (Cherelyk O. V., 2009: 5).

Ці заходи об'єднали незалежну аудиторію та митців у спільному створенні величезних графічних історій на стінах міста, що значно вплинуло на розвиток сучасного мистецтва та історичної спадщини Харкова.



Рис. 2. Жульєн Маллан, мурал «Мотанка». 2018, вул. Полтавський шлях, 114, фестиваль «Французька весна», Харків, Україна

Події 2013–2014 рр. негативно вплинули на соціальне і мистецьке життя міст сходу, але в складних умовах геополітичного конфлікту продовжували народжуватись безліч публік-проектів, що віддзеркалили ідентифікацію міст, вплинули на залучення міжнародних майстрів, посилили актуальність використання сучасних технологічних засад для створення арт-об'єктів публік-арту в містах України (Сходу).

О 2005–2013 рр. на **Донеччині** досить активно розвивалось сучасне мистецтво, зокрема в суспільному арт-центрі ІЗОЛЯЦІЯ та на фасадах будівель. Прикладом того є розписи команди «Добрі люди» (Гребенюка О., Брітцева О.), сучасні скульптурні композиції в парку ім. Щербакова.

В період з 2014–2022 рр. ситуація в Донецьку і навколишніх містах змінилась. Ситуація воєнного конфлікту витіснила більшість митців з регіону, але інші громадські ініціативні групи продовжували активність. Так було проведено низьку арт-фестивалей, а саме «Арт-фестиваль Донецьк» (Donetsk, 2016), «Арт-форум» (Donetsk, 2017). Було створено достатню кількість муралів за мир, так як «Мир та Співчуття», що зображує двох дітей, які обнімаються і був створений у рамках проекту «Мистецтво для миру». Нагадує про важливість миру та співчуття серед місцевого населення, особливо в умовах конфлікту на Донбасі. В 2020 році,

знаменита своїми багаточисленними мурами по Україні, група Kalias-V створила два мурали на багатоповерхівках Бахмуту, наголошуючи на створенні краси для споглядання не в музеях, а для кожного і кожного дня. У Дружківці було створено інсталяцію «Дзеркальний ліс», що містифікує простір і спрямована на образ відновлення парку попри існуючу реальність. Подібні філософські мотиви знайшли віддзеркалення у інсталяції «Місто майбутнього» у Донецьку, що є прикладом використання цифрових технологій і складається з інтерактивних світлових елементів та символізує надію на майбутнє міста та його здатність до інновацій та розвитку.

Мистецтво «тримало фронт» і на Луганщині. В період воєнно-політичних негараздів з 2014–2022 рр. створено різні скульптурні та площинні твори паблік-арту з використанням різних технологічних засад. Скульптурну інсталяцію «Дорога життя», що було створена ініціативною групою мешканців зі старих металевих деталей та шин і символізує стійкий розвиток міста та його відновлення після складних періодів.



Рис. 3. Kalias-V, «Радість кожного дня», 2020, м. Бахмут, Україна

Скульптурний арт-об'єкт «Ріка Луганка» у Северодонецьку наголосив на екологічній ситуації і підкреслив важливість водних ресур-

сів для міста і його мешканців. Мурал «Ми Луганщина» у Лисичанську проілюстрував різноманіття Луганської області – красу природних пейзажів, тварин і різних культурних символів, що є характерними для регіону.

Більшість проектів цього періоду символічно поєднані мандрами автора про мирне існування, надію і віру в відновлення. Порівнюючи з закордонними зразками, відчувається значна різниця меседжу, що обумовлено різницею актуальних проблем регіонів. Так мурал «Голуб Луганська» або мурал «Вільний Луганськ» виявляє символічний пошук рівноваги в регіоні після подій воєнного конфлікту. У 2022 році теми муралів, на жаль, були доповнені новою проблематикою, а саме темою правил безпечної поведінки на воєнній території. Стінопис «Вільний Макаров» (м. Макаров) присвячений процесу гуманітарного розмінування та очищення територій від вибухонебезпечних залишків війни.



**Рис. 4. Мурал «Вільний Макаров», 2022 р., м. Макаров, Луганська обл.
Фото: Вадим Токар**

Наочно виявлено, що паблік-арт східної України, наразі, робить акцент на естетичних засадах, але з певним меседжем, що втілює метафізичні думки, мрії і надії більшості верст населення. Візуальна мова творів позбавлена кичливості, агресії, натомість, сповнена традиційних цінностей, що так необхідні всім в часи лихоліття.

Технологічні засади паблік-арту Дніпра останніми роками частіше спираються на використання візуального символу, але не позбавлені сучасних технологій: LED ефектів, digitalтощо. Розглянемо деякі приклади.

Знаменитий мурал «Поцілунок» (2011) було створено на передодні Євро-2012, як символ легенд українського футболу – Ігоря Беланова та Володимира Яремчука. Мистецька інсталяція «Трилисник» (2013), що стала одним із символів міста, бо зображує величезний трискель – об'єднання трьох різних світів: неба, землі та води. Ця інсталяція стала популярним місцем для фотографування та привернула увагу громадськості до сучасного мистецтва. В 2015 році арт-інсталяція «Дніпро-Майорі» і мурал «Дніпро – Історія міста» (2018) стали важливим прикладом публік-арту, який висвітлює історичний аспект міста і відображає поєднання сучасності і минулого міста, а саме, воєнного минулого, а також його трансформацію у мирне розвинуте. У 2016 році в Дніпрі був створений масштабний арт-проект «Мистецька планета», який включає в себе велику кількість муралів та інсталяцій на території міста. Проект «Мистецтво простору» (2015) поєднав мистецтво та архітектуру, створюючи інноваційні арт-інсталяції у місті. Ця ініціатива стала доказом широких можливостей та потенціалу публік-арту в сучасному міському середовищі. Соціально спрямований проект «Діалоги» (2017) було створено як частину проекту «Стіна розмов». Він зображує двох дівчат, які розмовляють одна з одною у різних культурних образах. Цей розпис символізує важливість міжкультурного спілкування та розуміння в сучасному світі. Розпис «Аква-Зоря» (2014) і мурал «Трансформація» (2017) нагадує містянам про важливість сталого розвитку та збереження природних ресурсів. був присвячений річці Дніпро та її ролі у житті міста. Сучасний та футуристичний дизайн арт-об'єкту «Місто космосу» (2019) став символом розвитку міста в майбутньому.

Загалом, публік-арт у Дніпрі протягом 2010-х років став важливим чинником культурного розвитку міста. Ці приклади свідчать про те, як мистецтво може об'єднувати громаду, підсилювати історичну свідомість та сприяти позитивним змінам у міському середовищі, роблячи його більш естетично привабливим і відкритим для громадськості. Технологічні новації лише збільшують виразність і доступність концептів.

Останнім містом, що буде розглянуто у статті і, чий публік-арт проекти прикрашають

і розвивають східний регіон – це **Запоріжжя**. В цьому місті так само, як і у всіх попередніх є художній вуз, арт-спільнота та великий потенціал мистецького розвитку. За останні роки запорізький публік-арт був сповнений не тільки муралами, а й використанням цифрових, LED технологій.

Проект «Запоріжжя у фокусі», що був реалізований у формі масштабного фотографічного фестивалю в центрі міста. Митці використовували цифрові проектори (mapping) для відображення великоформатних фотографій на стінах будівель. Головною метою проекту було відобразити історію та культуру міста через об'єктив фотокамер. Глядачі мали можливість спостерігати за змінами у візуальному сприйнятті простору міста завдяки цифровому публік-арту.

Інтерактивний арт-проект «Світло на березі» теж створено за допомогою використання LED-технології. Аудиторія глядачів могла взаємодіяти з інсталяцією за допомогою мобільних додатків, змінюючи кольори та світлові ефекти на поверхні об'єкта. Цей проект акцентував увагу на важливості взаємодії громади через мистецтво з природним середовищем. Так само привабливою жителі міста вважають інсталяцію «Електричні хвилі», що Максим Шевченко створив з величезних голокристалічних конструкцій, що виглядали як електричні виливи.

Виразним скарбом і символом енергійності міста є муралі Олени Петрової «Сонячний Запоріжжя» і Андрія Бурлаки «Летюча риба», а також величезне графіті «Майбутнє Запоріжжя» Іван Даниленко, що втілила співпрацю митця і громад.

Ці приклади чудово ілюструють численність та різноманіття публік-арту у східних містах України і, попри досить обмежені приклади застосування актуальних техніко-технологічних можливостей, достатній технологічний розвиток в культурно соціальному сенсі. Названі проекти підкреслюють актуальність використання, як патерналістичних, так і демократичних моделей розвитку публік-арту і digital-технологій для створення скульптур, муралів, медіа, і для підтримки верст населення, загального духовного стану спільнот під час війни.



Рис. 5. Протесян В. Вихід. 2022. Запоріжжя, Україна. фото: facebook.com/sbilov ©



Рис. 6. Інтерактивний публік-арт, 2020. Запоріжжя, Україна

Для більш повного розкриття мети дослідження, автором додатково виявлено і зазначено деякі важливі аспекти впливу публік-арту на індикацію розвитку мистецького середовища міст східної України, а саме:

Символізм і ідентичність міста. Одним з прикладів цього є муралі історичних постатей, що прикрасили центр Харкова і створили відчуття історичної ідентичності своєму місту.

Співпраця мистецької спільноти. Творці публік-арту в східних містах України часто співпрацюють з іншими митцями, архітекторами та місцевими громадами. Ця співпраця може створити можливості для створення більш складних та інноваційних проєктів. Наприклад, використання інтерактивних технологій часто вимагає співпраці з програмістами та інженерами.

Соціальний та політичний контекст. Твори публік-арту у східних містах України можуть відображати соціальний та політичний контекст регіону, як в прикладі муралу «Голуб Луганська», що є спробою висловити бажання миру та примирення після конфлікту в регіоні. Такий меседж викликає обговорення та рефлексію серед глядачів.

Інтерактивність і залучення громади. Технології, такі як QR-коди або віртуальна реальність роблять публік-арт більш інтерактивним. Наприклад, створення мобільного додатку для сканування QR-кодів на муралах може надати глядачам додаткову інформацію про твір мистецтва та його автора.

Роль мистецтва у розвитку міста. Науковий аналіз творів публік-арту досліджує, як мистецтво впливає на життя і культурний розвиток міста. Арт-об'єкти, мистецькі фестивалі та акції надають туристичної привабливості, сприяють інвестиційним внескам у подальший розвиток публік-арту, а, значить, впливають на місцеву економіку та культуру.

Збереження культурної спадщини. Публік-арт може відігравати важливу роль у збереженні культурної спадщини міст східної України. Арт-об'єкти можуть фіксувати історичні події, традиції та автентику регіону – ставати важливими артефактами, які передають інформацію майбутнім поколінням про часопис та культурний контекст.

Реакція на соціальні виклики. Твори публік-арту можуть бути способом виразити реакцію на соціальні виклики і проблеми, з якими стикаються міста східної України. Вони можуть привертати увагу до питань таких, як екологія, права людини, соціальна справедливість і інші. Прикладом такого аспекту було названо розпис «Аква-Зоря» (2014) і мурал «Трансформація» (2017) в Дніпрі.

Мистецькі експериментації. Деякі творці публік-арту використовують його як майданчик для мистецької експериментації. Вони можуть використовувати нові матеріали, технології та концепції для створення унікальних та вражаючих мистецьких проєктів. Це сприяє розвитку та вдосконаленню мистецтва в цілому.

Подібний аналіз творів публік-арту у містах східної України узагальнює актуальні тенденції публік-арт розвитку регіону, а також спонукає пошуку нових можливостей для створення

інноваційних та інтерактивних мистецьких проєктів.



Рис. 7. Звуки міста, 2021, Харків, Україна

Отже, сучасні арт-об'єкти в публічному просторі можуть бути дуже різноманітними та інноваційними і вони часто втілюють актуальні технології та мистецькі тенденції, щоб надихати і зацікавлювати громаду та відвідувачів міста і парків. Технології віртуальної та розширеної реальності (VR і AR) відкривають нові можливості для створення публік-арту (Новіков, 2022: 4). Вражаючі 3D-інсталяції або віртуальні твори мистецтва, які існують в цифровому просторі і можуть бути доступні для перегляду за допомогою спеціальних пристроїв, як в прикладі скульптури «LOVE» Романа Мініна (Харків, 2018).

Сучасні матеріали та технології фабрикації, такі як 3D-принтери, лазерні різальні машини та CNC-верстати, дозволяють митцям створювати складні та деталізовані публік-артові об'єкти. Наприклад, металеві або пластикові конструкції можуть бути виготовлені з високою точністю та додатково відзначені світлодіодами або іншими освітлювальними елементами для створення ефектного публік-арту.

Організація інтерактивних виставок та відкритих лекцій з публік-арту може використовувати сучасні технології для привертання уваги громади. Монументальне Мистецтво може бути представлено разом із проєктами відео-мистецтва, веб-сайтами та соціальними медіа, щоб залучити більше глядачів та зробити публік-арт доступним для широкої аудиторії.

Сучасні технології комунікації та Інтернет дозволяють митцям співпрацювати в проєк-

тах публік-арту не лише на локальному рівні, а й глобально. Це відкриває можливості для обміну ідеями, досвідом і ресурсами з іншими митцями і спеціалістами у сфері мистецтва. Глобальна спільність може сприяти збагаченню публік-артового середовища в усій Україні.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Глобальні тренди у публік-арту на залучення актуальних технологічних засад таких, як інтерактивні технології, розширюють арсенал можливостей для митців за допомогою сучасних медіа. Зростання акценту на соціальних проблемах та екологічних питаннях, мають великий вплив на творчість українських публік-арт митців. Українська мистецька спільнота активними темпами залучається до світового досвіду в сфері розвитку міського і паркового простору за допомогою створення арт-об'єктів, сучасних монументальних стінописів (муралів), перформативних практик тощо.

Результати дослідження підтверджують актуальність використання різних засад для створення публік-арт проєктів, від класичних стінописів до інтерактивних, цифрових digital технологій в містах індустріальної зони, зокрема східної України. Ці тенденції підвищують життєздатність робіт, збагачують мистецький фонд нації, резонують з роботами світового рівня. В статті виявлено вплив публік-арту на громадську активність та інклюзію, як в прикладі міських ініціатив Харкова, Запоріжжя, Дніпра, Донеччини. Також виявлено попит на залучення різних верст населення, приватних, або державних фондів, які сприяють благоустрою й відновленню міст, постраждалих від російської агресії у містах східної України.

Приклади, на які спирається автор свідчать про достатній розвиток технологій та поступове збагачення технологічних засад у публік-арт міст східної України. Тому автор пропонує продовжувати дослідження в сфері актуальних технологічних засад публік-арту східної України і збалансувати технологічні інноваційні підходи в візуальному благоустрої міст з акцентом на збереження культурного та історичного значення публічних просторів, вираховування питань сталого розвитку та залучення громадськості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Єфімова А. Сучасні художні практики в урбаністичних просторах та формування міської ідентичності. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія», 2014, №14, Ч.1, С.236* URL:<http://eprints.oa.edu.ua/2761/1/28.pdf> (дата звернення 14.09.2023).
2. Заєць Д. О. Публічне мистецтво та актуалізація соціальної пам'яті у міському просторі Харкова. 2010. URL:<https://sites.google.com/site/laborskult/projects>. (дата звернення 14.09.2023)
3. Мусієнко Н. Public Art у просторі сучасного міста. Київська практика., 2010., Вип. 7. С. 136-149. URL:http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Spdr/2010_7/136-149.pdf. (дата звернення 14.09.2023).
4. Новіков М. Сфери практичного використання технології AR в образотворчому мистецтві. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. 2021. № 38. С. 28–33. URL:<https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-3-5> (дата звернення 14.09.2023).
5. Чепелик О. В. Взаємодія архітектурних просторів сучасного мистецтва та новітніх технологій або мультимедійна утопія. К: "Хімджест", 2009. 260 с.
6. Kwon M. For Hamburg: Public Art and Urban Identities. URL: http://www.art_omma.org/issue6/text/kwon.htm. (access 14.09.2023)
7. Lacy S. Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974–2007 / S. Lacy. Duke University Press, 2010, p. 424.
8. Ostwald M.J. Public space and public art: the metapolitics of aesthetics. In: Back to the City: Strategies for Informal Urban Interventions: Collaboration between Artists and Architects. 2009, p. 94-101. URL:<https://novaprd.newcastle.edu.au/vital/access/services/Download/uon:4275/ATTACHMENT01?view=true>(access 14.09.2023)
9. Bingham-Hall, J. Public-art as a function of urbanism. The Everyday Practice of Public Art.2015, P.161-176. URL:https://www.researchgate.net/publication/316097094_Public_art_as_a_function_of_urbanism(access 14.09.2023)
10. Phillips, P. C. Temporality and public art. Art Journal. 1989,48(4), 331-335. URL:[https://homepages.hass.rpi.edu/ruiz/IDIfall13/readings/Seine%20Webster%20\(eds\)%20Phillips%20Temporality%20and%20Public%20Art.pdf](https://homepages.hass.rpi.edu/ruiz/IDIfall13/readings/Seine%20Webster%20(eds)%20Phillips%20Temporality%20and%20Public%20Art.pdf) (access 14.09.2023)
11. Deutsche R. The question of "public space». In Public Space Reader.2021, pp. 280-289). URL:https://www.researchgate.net/publication/259127550_The_civility_of_social_capital_Public_relations_in_the_public_sphere_civil_society_and_democracy(access 14.09.2023)

REFERENCES:

1. Efimova A. (2014) Suchasni khudozhni praktyky v urbanistychnykh prostorakh ta formuvannia miskoi identychnosti. [Contemporary artistic practices in urban spaces and the formation of urban identity] Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia», 2014, №14, Ch.1, P.236 URL: <http://eprints.oa.edu.ua/2761/1/28.pdf> (data zvernennia 14.09.2023).
2. Zaiets D. O. (2010).Publichne mystetstvo ta aktualizatsii asotsialnoi pamiaty u miskomu prostori Kharkova. [Public art and actualization of social memory in the urban space of Kharkiv]. 2010. URL: <https://sites.google.com/site/laborskult/projects>. (data zvernennia 14.09.2023)
3. Musiienko N. (2010). Public Art u prostori suchasnoho mista. [Public Art in the space of a modern city] Kyivska praktyka, Vyp. 7. P. 136-149. URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Spdr/2010_7/136-149.pdf. (data zvernennia 14.09.2023).
4. Novikov M. (2021). Sfery praktychnoho vykorystannia tekhnolohii AR v obrazotvorchomu mystetstvi. [Fields of practical use of AR technology in fine arts]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh pratsmolodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetuim. Ivana Franka. № 38.P. 28–33. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-3-5> (data zvernennia 14.09.2023).
5. Chepelyk O. V.(2009) Vzaiemodiia arkhitekturykh prostoriv suchasnoho mystetstva ta novitnykh tekhnolohii abo multymediina utopiia. [The interaction of architectural spaces of modern art and the latest technologies or a multimedia utopia]. K: "Khimdzhest", 260 h.[in Ukrainian].
6. Kwon M. For Hamburg: Public Art and Urban Identities. URL:http://www.art_omma.org/issue6/text/kwon.htm. (access 14.09.2023).
7. Lacy S. Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974–2007 / S. Lacy. Duke University Press, 2010. P. 424.
8. Ostwald M.J. Public space and public art: the metapolitics of aesthetics. In: Back to the City: Strategies for Informal Urban Interventions: Collaboration between Artists and Architects. 2009,p.94-101.URL:<https://novaprd.newcastle.edu.au/vital/access/services/Download/uon:4275/ATTACHMENT01?view=true> (access 14.09.2023)

9. Bingham-Hall, J. Public-art as a function of urbanism. *The Everyday Practice of Public Art*. 2015, P.161-176. URL:https://www.researchgate.net/publication/316097094_Public_art_as_a_function_of_urbanism(дата обращения 14.09.2023)

10. Phillips, P. C. Temporality and public art. *Art Journal*. 1989,48(4), 331-335. URL:[https://homepages.hass.rpi.edu/ruiz/IDIfall13/readings/Seine%20Webster%20\(eds\)%20Phillips%20Temporality%20and%20Public%20Art.pdf](https://homepages.hass.rpi.edu/ruiz/IDIfall13/readings/Seine%20Webster%20(eds)%20Phillips%20Temporality%20and%20Public%20Art.pdf)(access 14.09.2023)

11. Deutsche R. The question of "public space". In *Public Space Reader*. 2021, pp. 280-289). URL:https://www.researchgate.net/publication/259127550_The_civility_of_social_capital_Public_relations_in_the_public_sphere_civil_society_and_democracy(access 14.09.2023)

УДК 687.016:7.067.26

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-18>**Володимир ЗАБОРА**

старший викладач кафедри режисури шоу, естради та свят факультету театру, кіно та естради, Київський національний університет культури та мистецтва, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

ORCID: 0000-0001-6273-5430

Бібліографічний опис статті: Забора, В. (2023). Комплексне дослідження архітектоніки власного образу: взаємозв'язок компонентів особистого стилю. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 135–140, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-18>

КОМПЛЕКСНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ АРХІТЕКТОНІКИ ВЛАСНОГО ОБРАЗУ: ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК КОМПОНЕНТІВ ОСОБИСТОГО СТИЛЮ

Мета роботи – дослідження особливостей формування архітектоніки власного образу на основі вибудовування взаємозв'язків між компонентами особистого стилю. **Методологія дослідження** базується на використанні комплексного підходу, що зумовлено специфікою обраної теми та необхідністю розгляду всіх її аспектів. Важливу роль відіграло залучення методів психології для дослідження Я-концепції як сукупності установок проєктування зовнішнього вигляду людини. Культурологічні методи дали змогу визначити особливості поняття «власний образ», його місце в сучасній культурі та житті людини. Адаптація методики дизайн-проєктування у сфері модної індустрії до сучасних потреб та викликів зумовила залучення базових принципів іміджології. Загалом дослідження ґрунтується на вивченні теоретичних джерел та практичного доробку вітчизняних і зарубіжних дослідників з обраної теми. **Наукова новизна** полягає у використанні «Я-концепції» для створення архітектоніки образу. Такий підхід базується на визначенні не тільки особливих зовнішніх рис людини (тип обличчя, будова тіла), а й проявів характеру (особистих якостей, харизми тощо). Під архітектонікою образу розуміється його побудова – структура, на яку накладаються інші, додаткові елементи. Завдяки цьому ми отримуємо цілісний образ та можемо говорити про власний стиль. **Висновки.** Автор підкреслює, що загальною проблемою сучасного суспільства є формування низки шаблонів-стереотипів, які стосуються іміджу як складного образу людини. Щоб створений імідж не був суто показовим, штучним, він повинен базуватися на власному стилі, який, у свою чергу, впливає з образу. Образ у дизайн-проєктуванні дає змогу говорити про характерні риси, що містять певний посил, завдяки якому образ зчитується. Архітектоніка допомагає реалізувати концепцію образу в матеріалі, вона є основою побудови всього образу, який стає базою для створення власного стилю. Образ формується за Я-концепцією людини і враховує основні характеристики: зовнішність, темперамент, харизму, колірний тип. Стиль визначається сукупністю пов'язаних між собою компонентів, які підкреслюють особистість людини, її індивідуальність. Супідрядність частин у контексті цілісного образу є основною умовою гармонії. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на створення алгоритму визначення Я-концепції з урахуванням сучасних тенденцій розвитку моди.

Ключові слова: особистий стиль, самоставлення, візуальна узгодженість, Я-концепція, компоненти стилю, архітектоніка.

Volodymyr ZABORA

Senior Lecturer at the Department of Show, Variety and Event Directing, Faculty of Theater, Cinema and Variety, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia street, Kyiv, Ukraine, 01133

ORCID: 0000-0001-6273-5430

To cite this article: Zabora, V. (2023). Kompleksne doslidzhennia arkhitektoniky vlasnoho obrazu: vzaiemozviazok komponentiv osobystoho styliu [Integrated account of wet architects: interconnecting the components in a special style]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 135–140, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-18>

INTEGRATED ACCOUNT OF WET ARCHITECTONS: INTERCONNECTING THE COMPONENTS IN A SPECIAL STYLE

The purpose of the article is to study the features of the formation of the architectonics of one's own image based on the construction of relationships between the components of personal style. **The research methodology** is based on

*the use of an integrated approach, which is due to the specifics of the chosen topic and the need to consider all its aspects. An important role in the study was played by the use of psychological methods to study the self-concept as a set of settings for designing a person's external appearance. Culturological methods made it possible to determine the features of the concept of one's own image, its place in modern culture and human life. The adaptation of the design methodology in the fashion industry to modern needs and challenges led to the involvement of the basic principles of imageology. In general, the study is based on the study of theoretical sources and practical heritage on the chosen topic. **The scientific novelty** consists in the use of the "I-concept" to create the architecture of the image. This approach is based on determining the special features of a person not only in his appearance (type of face, physique), but also manifestations of character (personal qualities, charisma, etc.). The architectonics of an image is understood as its construction – a structure on which other additional elements are superimposed. Thanks to this, we get a solid image and can talk about our own style. **Conclusions.** The author emphasizes that the common problem of society at present is the formation of a number of stereotypes regarding the image as a complex image of a person. In order for the created image not to be purely indicative, artificial, it must be based on its own style, which, in turn, follows from the image. The image in design allows you to talk about the characteristic features that have a certain message, thanks to which the image is read. Architectonics allows you to implement the concept of the image in the material, it is the basis for building the entire image, which becomes the basis for creating your own style. The image is formed according to the self-concept of a person, which allows taking into account the main characteristics: appearance, temperament, charisma, color type. Style is determined by a set of interconnected components that additionally combine the personality of a person, his individuality. The subordination of parts and the integrity of the image are the main conditions for harmony. Further research can be aimed at creating an algorithm for determining the "I-concept" taking into account modern trends in the development of fashion.*

Key words: *personal style, self-attitude, visual consistency, self-concept, style components, architectonics.*

Актуальність теми дослідження полягає в нагальній потребі розробки нових підходів до дизайн-проектування особистого стилю. Індивідуальність знову виходить на перший план, що значною мірою зумовлено загальною тенденцією до глобалізації. Вона проявляється в різних галузях життєдіяльності сучасної людини і спричинена новітніми технологіями, намаганнями спростити значну кількість виробничих процесів, що призводить до поступової уніфікації. Уніфікація починає бути помітною і в галузі культури та мистецтва, до яких належить і модна індустрія. З одного боку, вона творить унікальний продукт, з іншого – адаптує його до потреб економічно вигідного виробництва та широкого споживання. Індивідуальність людини нівелюється і витісняється масовістю. На тлі таких тенденцій повернення до формування власного образу стає однією з можливостей виділитися й заявити про себе. Створення власного стилю набуває подальшої актуальності в умовах значного різноманіття сформованих соціумом та сучасною культурою шаблонів, що фактично заповнили весь світ. Існує видимість значного вибору, при цьому визначити саме «свій» стиль досить важко. Необхідно розробити базові принципи визначення «себе» (для чого і пропонується використання «Я-концепції»), що ляжуть в основу створення цілісного власного стилю.

Аналіз досліджень і публікацій. Тема дослідження передбачає залучення джерел різних наукових напрямів: психології та філо-

софії дизайн-проектування, іміджології, фешн-психології [13], теорії проєктної діяльності в дизайні одягу [7, 9], концептуального проєктування образу в модній індустрії [1, 5, 6] тощо.

Значна частина праць закордонних та вітчизняних дослідників присвячена розгляду «Я-концепції». Це переважно праці з психології, в яких «Я-концепція» досліджується в різних ракурсах існування соціуму [2, 9]. Вперше цей термін з'явився в праці американського психолога У. Джеймса [14].

І. Гринник присвятила дослідження визначенню особливостей самоідентифікації особистості засобами моди. Вона розглядає моду як соціально-психологічне явище та акцентує увагу на її впливі на ідентифікацію та самопрезентацію особистості, аналізує масштаби наслідки впливу [3].

Л. Дихнич, А. Тітенко аналізують роль моди у самоідентифікації особистості. Автори наголошують на значному впливі моди на формування того чи іншого образу особистості, для якої важливою є потреба у ідентифікації з певним середовищем, власними уявленнями [4].

Онлайн-журнал Najinsky [13] присвячений фешн-психології, новому напрямку, що вивчає зв'язок між одягом і людськими емоціями. Фешн-психологія допомагає людині проявити свою особистість, правильно підкресливши зовнішність, тобто створивши образ. На скільки цей напрямок можна вважати науково розробленим – ще залишається під питанням. Тим не менш, в основу розробок покладені базові

поняття існуючих дисциплін (психологія, колористика, архітектоніка, формоутворення тощо).

Архітектоніка костюму як самостійний напрям досліджень сформувалася на межі ХХ і ХХІ ст. До цього вона розглядалася як окремий аспект у комплексних дослідженнях історичних форм одягу. Однією з перших стала книга українського історика архітектури В. Ясіевича «Про стиль і моду», що була написана ще наприкінці 1960-х рр. [10], де він розглядає костюм як один з виробів просторового дизайну. Подальший розвиток ця тема отримала лише у 1990-ті рр. Тоді дослідники відзначили тотожність архітектури та одягу за принципами своєї побудови та технічного конструювання. Костюму, як і архітектурі, притаманні певні риси – ансамблевість, цілісність, композиційна злагодженість, естетика колірного рішення, масштабність та силуетність тощо.

Отже, можна зазначити, що архітектоніку почали розглядати у прив'язці до костюма, але розвиток моди демонструє необхідність опанування всього образу загалом. Костюму також притаманні всі зазначені вище риси. Крім того, «Я-концепція» як психологічна основа створення образу потребує більш детального вивчення в контексті сучасних тенденцій дизайн-проектування і з урахуванням усієї сукупності компонентів особистого образу.

Мета дослідження: дослідити особливості формування архітектоніки власного образу на основі вибудовування взаємозв'язків між компонентами особистого стилю.

В роботі був застосований комплексний підхід, обумовлений специфікою обраної теми та необхідністю розгляду всіх її аспектів. Важливу роль у дослідженні відіграло залучення методів психології для дослідження Я-концепції як сукупності установок проектування зовнішнього вигляду людини. Культурологічні методи дали змогу визначити особливості поняття «власний образ», його місце в сучасній культурі та житті людини. Адаптація методики дизайн-проектування у сфері модної індустрії до сучасних потреб та викликів зумовила залучення базових принципів іміджології. Загалом дослідження ґрунтується на вивченні теоретичних джерел та практичного доробку вітчизняних та закордонних дослідників з обраної теми.

Виклад основного матеріалу. Термін «Я-концепція» з'явився в науковій мові на

межі ХІХ і ХХ ст. у зв'язку з уявленнями про дуальну природу людини як суб'єкта, що пізнає, і об'єкта, що пізнається. Американський психолог У. Джеймс («Принципи психології», 1890 р.) першим запропонував ідею Я-концепції і зробив істотний внесок у її розробку. Згідно з Джеймсом, «глобальне Я» (особистість) містить у собі два аспекти: емпіричний об'єкт (Me), пізнаваний суб'єктивною оцінювальною свідомістю (I). Я як об'єкт складається з чотирьох аспектів: духовне Я, матеріальне Я, соціальне Я та тілесне Я, які й утворюють для кожної людини унікальний образ чи сукупність уявлень про себе як про особистість. Окрім цього, У. Джеймс запропонував формулу оцінювання особистістю самої себе. Формула самооцінки полягає в порівнянні досягнутих успіхів з рівнем домагань: успіхи = самооцінка/домагання [14].

Я-концепція може бути описана як структура, що включає в себе три компоненти:

- образ – уявлення людини про саму себе;
- самооцінку – ефективну оцінку уявлення про саму себе, яке може мати різну інтенсивність, оскільки конкретні риси образу здатні викликати емоції різного ступеню, пов'язані з прийняттям чи осудом;
- потенційну поведінкову реакцію, тобто ті конкретні дії, які можуть бути викликані образом та самооцінкою.

У зовнішньому образі людини проявляється її погляд на саму себе, що виражається у трьох образах:

- реальному Я – яка я людина;
- дзеркальному Я – яким мене бачать інші;
- ідеальному Я – яким я хочу бути.

Реальний образ Я складається на основі уявлень людини про свою сутність, про ті позитивні та негативні якості, якими вона володіє, а також на основі установок, пов'язаних з тим, як сама людина сприймає свої актуальні здібності, ролі, статус. Це її особисте уявлення про те, якою вона є насправді.

Дзеркальний образ Я виникає в результаті спостережень людини за реакцією інших людей на її поведінку, слова та зовнішній вигляд. Це її знання про те, як вона виглядає в очах інших.

Ідеальний образ Я формується в результаті прагнення людини стати подібною до створеного у своїй уяві ідеалу, тобто того образу, на який вона орієнтується.

Значення Я-концепції полягає в тому, що вона сприяє досягненню внутрішньої узгодженості особистості, визначає інтерпретацію її досвіду і є джерелом очікувань. У цьому випадку предметами самосприйняття та самооцінки людини стають її тіло, манери, здібності, соціальні відносини, стиль самопозиціонування особистості та велика кількість інших особистісних проявів.

При визначенні характеру людини необхідно враховувати таку властивість особистості, як харизма. Завдяки їй людину оцінюють як обдаровану особливими якостями і здатну ефективно впливати на інших. Поняття «харизма» веде свій початок від давньогрецької міфології і означає «привертати до себе увагу». Харити – це давньогрецькі богині краси, грації та витонченості. Класичне визначення харизми було надано німецьким соціологом М. Вебером: «Харизмою називається якість особистості, визнана надзвичайною, завдяки якій вона оцінюється як обдарована надприродними, надлюдськими або щонайменше специфічно особливими силами та властивостями, недоступними іншим людям» [12].

Кожна людина відрізняється від інших не лише статтю, віком, фігурою, а й кольоротипом своєї зовнішності. Кольоротип зовнішності – це колір очей, волосся, шкіри, тобто «колірна палітра» людини. На основі кольору зовнішності можна гармонізувати образ, дібравши одяг, взуття, косметику у відповідній кольоровій гамі.

Ідея добору кольорів виникла в Америці, там само виникла думка співвіднести колірні типи з порами року (весна, літо, осінь, зима). Кожному з чотирьох типів зовнішності, як сезонам, належить своя кольорова гама. Кольоротипи «Зима» та «Літо» протиставлені одне одному і знаходяться відповідно на холодному та гарячому полюсах, їм властиві яскравість, різкість та свіжість кольорів, тоді як кольоротипи «Весна» та «Осінь» характеризуються теплими, перехідними, м'якими та приглушеними тонами. Колірна гама – це ще один складник образу та вагомий компонент стилю.

Кожна людина має своє ставлення до моди, базуючись на власних переконаннях. Це залежить від національності, культури, виховання, віку, характеру, і все це вкладається в Я-концепцію людини, її реальний чи ідеаль-

ний образ. У сучасному світі акцент робиться на оригінальність, неповторність. Важливими стали збереження та презентація свого Я через унікальний образ та власний стиль. Так відбувається тоді, коли зовнішнє оздоблення відповідає внутрішньому стану, підкреслює неповторність та унікальність кожної людини.

В наш час поняття «мода» давно вийшло за рамки сухого словникового визначення. Мода як явище соціальне має великий вплив на соціум та виражають не тільки естетику. Мода як соціальна норма є зовнішнім чинником по відношенню до індивіда. Вона перетворюється на цінність, коли зовнішня норма модної поведінки приймається індивідом, стає його внутрішньою потребою, бажанням. Не останню роль у формуванні іміджу відіграють так звані внутрішні обмеження людини – соціальні норми суспільства, норми моралі, звичаї й традиції. Саме вони змушують людей перебувати в межах дозволеного. Ці своєрідні обмеження вносять свої корективи у свідомість людей, а люди натомість уявний образ втілюють у життя.

Кожна людина прагне справити певне враження на своє оточення, і те, як її сприймають, – залежить від створеного нею власного іміджу. Імідж демонструє манери людини, поведінку в суспільстві, вміння поводитися в певних місцях і ситуаціях, стиль спілкування, якому вона віддає перевагу. Зовні імідж формується за допомогою стилю. Саме тут активно працює дизайн-проекування. Стиль набуває гармонійності, коли виражає внутрішні якості людини і повністю збігається із внутрішнім станом людини. Він не повинен бути сліпим слідуванням модним тенденціям, а навпаки, має розкривати внутрішній світ людини через ті чи інші зовнішні прийоми. Стиль проявляється і в умінні триматися, і у виборі одягу, макіяжу, зачіски, аксесуарів, тобто в усьому, що створює певний образ людини – її власний імідж.

Стилі класифікують за різними параметрами:

- за фізіолого-анатомічними та віковими особливостями людини, для якої призначається одяг;
- за родом діяльності, заняттями та соціальним станом людини;
- за емоційним характером.

Така класифікація дає змогу співвіднести існуючі базові стилі з детально прописаною

Я-концепцією людини та визначити варіант, який доцільно буде більш глибоко опрацювати для неї.

Окремо варто зупинитись на архітектоніці образу, що лягає в основу створення власного стилю. Архітектоніка є основним принципом формоутворення предметів пластичних мистецтв, до яких належать живопис, графіка, скульптура, декоративно-ужиткове мистецтво, архітектура, дизайн. Дизайн-проекування одягу також використовує це поняття. В ньому закладене формоутворення, що виражає в пластичній формі основні принципи побудови моделі.

Людська фігура – це основа в проектуванні зовнішнього вигляду. Тому важливо визначити тип фігури людини з особливостями її пропорцій, анатомічними поясами тощо. Анатомічні та пластичні особливості тіла визначають пластичні та конструктивні особливості форми одягу: симетричність, вертикальність та горизонтальність, пропорції тощо. Все це відображає архітектоніка. Для досягнення певного образу при моделюванні використовують оптичні ілюзії, їх вивчали та застосовували на практиці ще в давнину. У костюмі ілюзії виникають в основному завдяки різним поєднанням форм, фасонних ліній одягу, малюнку тканини, кольору, декоративного оздоблення.

Додаткові компоненти (зачіска, макіяж, аксесуари) допомагають довести стильове рішення до повної завершеності та гармонійності. Незначні деталі можуть стати акцентними, завершити образ, визначити стиль, підкреслити певні риси, визначені при формуванні Я-концепції.

Наукова новизна полягає у розгляді можливості створення архітектоніки образу через використання «Я-концепції». Запропонований підхід базується на визначенні не тільки особливих зовнішніх рис людини (тип обличчя, будова тіла), а й проявів характеру (особистих якостей, харизми тощо). Під архітектонікою образу автор розуміє його побудову – структуру,

на яку накладаються інші, додаткові елементи, що дозволяє отримати цілісний образ та сформувати власний стиль.

Висновки. Загальною проблемою сучасного суспільства є формування низки шаблонів-стереотипів, що стосуються іміджу як складного образу людини. Імідж охоплює ті якості, які людина хоче продемонструвати соціуму. За допомогою іміджу особистість презентує себе. Для того, щоб створений імідж не був суто показовим, штучним, він повинен базуватися на власному стилі, який, у свою чергу, впливає з образу. Образ у дизайн-проекуванні дає змогу говорити про характерні риси, що містять певний посыл, завдяки якому образ зчитується.

Одним із важливих складників є архітектоніка. Вона допомагає реалізувати думки в матеріалі, зробити образ відчутним у просторі. Було визначено, що архітектоніку можна співвіднести з конструкцією, каркасом – тобто основою побудови всього образу, який стає базою для створення власного стилю. Образ формується за Я-концепцією людини і враховує її основні характеристики: зовнішність (індивідуальні особливості – тип обличчя, фігури тощо), темперамент, харизму, колірний тип.

Стиль визначається сукупністю пов'язаних між собою компонентів (стиль одягу, зачіска, макіяж, силует і пропорції костюму, малюнок і фактура тканини, кольорова гама, прикраси та аксесуари). Всі ці «шари» додатково поєднуються особистістю людини і підкреслюють її індивідуальність. Загалом ми повинні сформувати гармонійний образ та запланований імідж. Супідрядність частин у контексті цілісного образу є основною умовою гармонії.

Подальші дослідження, на нашу думку, мають бути спрямовані на створення алгоритму визначення Я-концепції з урахуванням сучасних тенденцій розвитку моди, що дасть змогу вийти на новий рівень проектування одягу та загального образу людини, допоможе завдяки стилю підкреслити її особистість.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Винничук М.С., Колосніченко М.В. Образно-стильові особливості прикрас і доповнень в «системі костюму». *Дизайн одягу в полікультурному просторі* : монографія / М. В. Колосніченко, К. Л. Пашкевич, Т. Ф. Кротова та ін. Київ : КНУТД, 2020. С. 132–148. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/16296>
2. Волинець Н. Я-концепція як чинник особистісного самовизначення в ранній юності. *Наукові праці Міжрегіональної академії управління персоналом. Психологія*. 2022. № 1 (54). С. 27–34. DOI: 10.32689/maup.psych.2022.1.4
3. Гринник І. Мода як засіб самопрезентації особистості. *Проблеми гуманітарних наук. Психологія*. 2020. № 47. С. 42–47. DOI: 10.24919/2312-8437.47.229344

4. Дихнич Л.П., Тітенюк А.В. Мода в системі самоідентифікації особистості. *Innovative trends in science, practice and education: Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference, Munich, February 22 – 25, 2022, Munich, Germany, 2022*. С. 88-91. DOI: 10.46299/ISG.2022.I.VII
5. Кузнецова В. Арт-об'єкт як специфічна художня форма в сучасній українській моді. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2022. № 47. С. 163–170. DOI: 10.31866/2410-1176.47.2022.269631.
6. Лагода О.М. Репрезентативний потенціал дизайнерських практик у симбіозі мистецтва і моди. *Art and Design*. 2018. № 3. С. 107–119. DOI: 10.30857/2617-0272.2018.3.10.
7. Михайлова Р.Д., Федорова Є.В. Про зміст і співвідношення понять «образ» та «імідж». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2016. № 35. С. 206–217. DOI: 10.31866/2410-1176.35.2016.158260
8. Осадча А. Удосконалення дизайн-проектування одягу. *Народознавчі зошити*. 2018. № 3 (141). С. 731–737.
9. Патлашенко О. Образно-асоціативне рішення композиції сучасного костюму. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб. матеріалів Міжнародної наук.-практ. конференції, м. Київ, 20 квітня 2018 р. Київ: КНУТД, 2018. Т. 1. С. 238–241.
10. Ясієвич В. Про стиль і моду. Київ : Мистецтво, 1968. 136 с.
11. Barthes R. Éléments de sémiologie. *Communications*. 1964. 4. P. 91–135.
12. Borysov R. Max Weber and Modernity: modernization, rationalization, legitimation. *Ukrainian Sociological Journal*. 2020. № 24. P. 14–22. DOI: 10.26565/2077-5105-2020-24-02
13. Hajinsky. URL: <https://hajinsky.com/>
14. James W. Principles of Psychology. New York : Henry Holt and Company, 1890. 701 p.

REFERENCES:

1. Vynnychuk, M.S. & Kolosnichenko, M.V. (2020). *Obrazno-stylovi osoblyvosti prykras i dopovnen v «systemi kostium»* [Figurative and stylistic features of jewelry and accessories in the «costume system»]. *Dyzain odiahu v polikulturnomu prostori: monohrafiia*. Kyiv: KNUITD. URL : <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/16296> [in Ukrainian].
2. Volynets, N. (2022). Ya-kontsepsiia yak chynnyk osobystisnoho samovyznachennia v rannii yunosti [I am – a concept as an official of special self-determination in early youth.]. *Naukovi pratsi Mizhrehionalnoi akademii upravlinnia personalom. Psykholohiia*, 1(54), 27–34. DOI: <https://doi.org/10.32689/maup.psych.2022.1.4> [in Ukrainian].
3. Hrynyk I. (2020). Moda yak zasib samoprezentatsii osobystosti [Fashion as a means of self-presentation of the individual]. *Problemy humanitarnykh nauk. Psykholohiia*, 47, 42-47. DOI: 10.24919/2312-8437.47.229344 [in Ukrainian].
4. Dykhnych, L.P. & Titenok, A.V. (2022). Moda v systemi samoidentyfikatsii osobystosti [Fashion in the system of personal self-identification]. *Innovative trends in science, practice and education: Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference*. Munich, Germany, February 22 – 25, 88-91. DOI: 10.46299/ISG.2022.I.VII [in Ukrainian].
5. Kuznietsova, V. (2022) Art-obiekt yak spetsyfychna khudozhnia forma v suchasni ukrainskii modi [Art object as a specific art form in modern Ukrainian fashion]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*, 47, 163–170. DOI: 10.31866/2410-1176.47.2022.269631 [in Ukrainian].
6. Lahoda, O.M. (2018). Rerezentatyvnyi potentsial dyzainerskykh praktyk u symbiozi mystetstva i mody [The representative potential of design practices in the symbiosis of art and fashion]. *Art and Design*, 3, 107-119. DOI:10.30857/2617-0272.2018.3.10 [in Ukrainian].
7. Mykhailova, R.D. & Fedorova, Ye.V. (2016). Pro zmist i spivvidnoshennia poniat «obraz» ta «imidzh» [About the meaning and relationship of the concepts "image" and "image"]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*, 35, 206–217. DOI: 10.31866/2410-1176.35.2016.158260 [in Ukrainian].
8. Osadcha, A. (2018). Udoskonalennia dyzain-proiektuvannia odiahu [Improvement of clothing design]. *Narodознаvchi zoshyty*, 3 (141), 731–737 [in Ukrainian].
9. Patlashenko, O. (2018). *Obrazno-asotsiatyvne rishennia kompozytsii suchasnoho kostiumu* [Figurative and associative solution of the composition of a modern suit]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii*, 1, 238–241 [in Ukrainian].
10. Yasiievych, V. (1968). Pro styl i modu [About style and fashion]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
11. Barthes, R. (1964). Éléments de sémiologie. Année [in French].
12. Borysov, R. (2020). Max Weber and Modernity: modernization, rationalization, legitimation. *Ukrainian Sociological Journal*, 24, 14–22. DOI: 10.26565/2077-5105-2020-24-02 [in English].
13. Hajinsky. URL: <https://hajinsky.com/> [in English].
14. James W. Principles of Psychology. New York : Henry Holt and Company, 1890. 701 p. [in English].

УДК 371.3:004.946

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-19>

Оксана ІВАНОВА

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0009-0000-0460-7174

Бібліографічний опис статті: Іванова, О. (2023). Трансформація графічного дизайну під впливом технології доповненої реальності: історія та сучасність. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 141–146, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-19>

ТРАНСФОРМАЦІЯ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ ПІД ВПЛИВОМ ТЕХНОЛОГІЇ ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Глобальний процес цифрової трансформації та розвиток цифрових технологій дедалі швидше охоплюють усі сфери людської діяльності. Технології розширеної реальності швидко розвиваються і вже отримали визнання в багатьох галузях виробництва та послуг. Сфера графічного дизайну не є винятком. **Мета роботи** полягає у вивченні впливу технології доповненої реальності на сучасну практику графічного дизайну. **Методологія дослідження** базується на інтердисциплінарному підході, який поєднує в собі методи та концепції з галузей графічного дизайну, історії мистецтва, інформаційних технологій, а також аналізу культурних та соціокультурних аспектів. **Наукова новизна** дослідження полягає у вивченні комплексного впливу технології доповненої реальності на графічний дизайн з точки зору його минулого, сучасного стану та історичної перспективи. У дослідженні детально розглянуто, як історичний розвиток графічного дизайну був змінений та вплинув на сучасну практику завдяки впровадженню технології доповненої реальності. **Висновки.** Графічний дизайн є важливим явищем у художньо-проектній культурі XXI століття. Історичні корені цього виду художнього проектування сягають давнини, коли людина вперше почала відчувати себе частиною суспільства і виявила потребу в передачі різноманітної інформації, зокрема ритуальної або магічної. З'явившись на початку нового тисячоліття й розвиваючись на тлі індустріальної та науково-технічної революції, сучасний графічний дизайн став однією з найбільш впливових галузей дизайну загалом. Дослідження показали, що технології доповненої реальності мають великий потенціал для перетворення підходів до графічного дизайну. Ця технологія відповідає вимогам сучасності та відкриває шляхи до креативності й інновацій у сфері графічного дизайну. Сучасні технології розширеної реальності мають значний потенціал для підвищення продуктивності дизайнера і зменшення витрат на проектування дизайн-рішень.

Ключові слова: графічний дизайн, інноваційні технології, доповнена реальність, історичний розвиток, цифровізація.

Oksana IVANOVA

Postgraduate Student, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, 8 Mystetstv street, Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0009-0000-0460-7174

To cite this article: Ivanova, O. (2023). Transformatsiia hrafichnoho dyzainu pid vplyvom tekhnolohii dopovnenoї realnosti: istoriia ta suchasnist [Transformation of graphic design under the influence of augmented reality technology: from history to present]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 141–146, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-19>

TRANSFORMATION OF GRAPHIC DESIGN UNDER THE INFLUENCE OF AUGMENTED REALITY TECHNOLOGY: FROM HISTORY TO PRESENT

The global process of digital transformation and the development of digital technologies irreversibly cover all spheres of human activity. Augmented reality technologies are developing rapidly and have already gained recognition in many industries and services. The field of graphic design is no exception. **The purpose of the work** is to study the impact of augmented reality technology on the modern practice of graphic design. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach that combines methods and concepts from the fields of graphic design, art history, information technology, and the analysis of cultural and sociocultural aspects. **The scientific novelty** of the study consists in the study of the complex impact of augmented reality technology on graphic design from the perspective of history

and modernity. The study examines how the historical development of graphic design has been changed and influenced contemporary practice through the introduction of augmented reality technologies. **Conclusions.** Graphic design is an important phenomenon in the art and design culture of the 21st century. The historical roots of this type of artistic design go back to ancient times, when man first began to feel himself a part of society and found the need to transmit various information, which could be ritual, magical or of another kind. Emerging at the beginning of this century and developing against the background of the industrial and scientific and technological revolution, modern graphic design has become one of the most influential fields of design in general. Research has shown that augmented reality technologies have great potential to transform approaches to graphic design. This technology meets modern requirements and opens the way to creativity and innovation in the field of graphic design. Modern technologies of augmented reality have a significant potential for increasing the productivity of the designer and reducing the costs of projecting design solutions.

Key words: graphic design, innovative technologies, augmented reality, historical development, digitization.

Актуальність проблеми. У сучасному інформаційному суспільстві роль графічного дизайну надзвичайно важлива. Графічний дизайн пронизує всі аспекти життя, формуючи зовнішній вигляд і наповнення книг, журналів, газет, афіш, упаковок, рекламних плакатів, комп'ютерної графіки, дорожніх та товарних знаків. Він став необхідним елементом створення візуального середовища в сучасному світі, оскільки саме візуалізація інформації є однією з основних функцій графічного дизайну.

Технологія доповненої реальності, яка активно поширюється в сучасному світі, змінює підходи до створення і споживання графічного контенту, що відкриває безліч нових можливостей і водночас спричиняє значні виклики для дизайнерів. Розуміння та вивчення цього процесу дасть змогу висвітлити перетворення в графічному дизайні та визначити його місце в сучасному інформаційному суспільстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема впливу технологій доповненої реальності на графічний дизайн та його трансформації нині не є широко дослідженою. Проте дехто з авторів присвятили свої праці питанню розвитку тенденцій графічного дизайну. Так, наприклад, Н. Лопухова у своєму дослідженні зазначила, що розвиток інформаційних технологій привів до змін у способі суспільного мислення і відіграв важливу роль у прогресі науки, мистецтва і проєктної культури. Із зростанням обсягів комунікаційних процесів графічний дизайн стає надзвичайно важливим елементом формування сучасного життєвого оточення людей (Лопухова, 2021, с. 12).

О. Єфіменко у своїй розвідці зазначила, що глобальний процес цифровізації та розвиток цифрових технологій є незворотним і охоплює всі сфери людської діяльності. Галузь дизайн-освіти, яка поєднує науку, технології, мистецтво й культуру, активно розвивається. Завдяки

особливостям дизайнерського мислення часто можна успішно адаптувати освітні програми до нових реалій, які відзначаються розвитком педагогічного дизайну. Цифрові технології в цьому контексті виконують важливу роль як інструмент для створення освітніх ресурсів, візуалізації навчального матеріалу та здійснення дистанційного або змішаного навчання (Єфіменко, 2023).

М. Воробчук з'ясувала, що імерсивні технології, незважаючи на наявні технічні обмеження, є перспективним інструментом у галузі дизайну, який створює сприятливі умови для втілення творчих ідей дизайнерів (Воробчук, Пашкевич & Шинкар, 2023).

Мета дослідження полягає у вивченні та аналізі еволюції графічного дизайну, особливо в контексті впливу технологій доповненої реальності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Графічний дизайн є одним з універсальних видів мистецтва, який супроводжує людину в усіх аспектах життя. Графіка наявна практично скрізь: у книгах, на дорожніх знаках, у рекламних оголошеннях та на упаковках різних товарів. Протягом тисячоліть, починаючи з перших наскальних зображень, графічний дизайн безперервно еволюціонував, збагачувався новими інструментами і технологіями, щоб відповідати сучасним вимогам та потребам.

Поняття «графічний дизайн» у сучасному світі асоціюється з передовим мистецьким досвідом і сучасними технологічними досягненнями. Продукти графічного дизайну не лише відображають дух свого часу, а й часто випереджають сучасні наукові досягнення. Графічний дизайн уже давно не обмежується роллю простого інструмента для створення красивих зображень – він активно формує світогляд та сприяє розвитку естетичного смаку споживачів (Лопухова, 2021, с. 11).

Історичні корені цього виду художнього проектування сягають давнини, коли людина вперше почала відчувати себе частиною суспільства і виявила потребу в передачі різноманітної інформації, зокрема ритуальної або магічної. Графічний дизайн є результатом поступового поєднання двох галузей у художній культурі. З одного боку, наприкінці XIX – у першій половині XX століття активно розвивалося популярне комерційне мистецтво, яке охоплювало виготовлення афіш, реклами, газетних і журнальних ілюстрацій. Це відкрило нові можливості для художників і архітекторів у сфері образотворчого мистецтва та дизайну. З іншого боку, графічний дизайн бере свій початок із сучасного образотворчого мистецтва, яке розвивалося в Європі на початку XX століття (Mohamed, & Sicklinger, 2022). Подальший розвиток цієї галузі відбувався під сильним впливом світового прогресу та був пов'язаний із технологічними новаціями й науковими відкриттями.

Сучасний графічний дизайн розв'язує різноманітні завдання, зокрема:

- створення єдиної системи знаків;
- розробку фірмових стилів;
- створення цілісного візуального образу для різних галузей промисловості;
- оновлення зорового змісту навчальних посібників;
- створення візуальних концепцій для масштабних подій та виставок (Mohamed, 2020).

Сучасний графічний дизайн, як специфічний вид творчості, активно використовує цифрові технології для створення інноваційних проєктів та візуалізації інформації.

Технології віртуальної та доповненої реальності внесли значні зміни в життя людей загалом та у сферу сучасного графічного дизайну зокрема. У цьому контексті віртуальна реальність (VR) поєднує в собі різноманітні технології, як-от:

- моделювання;
- комп'ютерні графічні платформи;
- інтерфейси людина-машина;
- мультимедійні можливості;
- зондування;
- мережеві технології тощо (Liu & Nhung, 2022).

Сучасні технології розширеної реальності мають значний потенціал для підвищення продуктивності праці дизайнера і зменшення витрат на проектування дизайн-рішень. Ці імерсивні технології «оживляють» дизайн-продукти, і їх візуалізація є ключовою в процесі проектування. Вони сприяють розробці дизайну, покращують якість продукції і забезпечують зручність співпраці з клієнтами та інших аспектів роботи (Воробчук, Пашкевич & Никар, 2023).

Технологію доповненої реальності (AR) можна визначити як інноваційний підхід, що дає змогу поєднувати віртуальний та реальний світи в єдиному інформаційному просторі. Вона використовує комп'ютерний аналіз зображень та відео, датчики руху та розпізнавання об'єктів для створення інтерактивного середовища, в якому віртуальні об'єкти й інформація доповнюють реальні об'єкти або оточення користувача (Hu, Wang, Chan, Chen, Tang & Li, 2022). Упровадження технології доповненої реальності може мати значний вплив на навчання та розвиток графічного дизайну. Результати досліджень також свідчать про ефективність використання технології доповненої реальності (AR) у процесі навчання. Водночас це може впливати і на графічний дизайн, даючи змогу здобувачам освіти більш ефективно засвоювати матеріал та покращувати якість своєї роботи (Ling SIEK, 2022).

У сфері освіти та педагогічного дизайну цифрові технології також відіграють важливу роль. Вони допомагають створювати інтерактивні навчальні ресурси та надають нові можливості для вдосконалення освітнього процесу. Інтеграція цифрових технологій у навчальний процес розширює можливості графічного дизайну та дає змогу створювати більш інтерактивні та цікаві освітні матеріали (Єфіменко, 2023, с. 51).

Загалом технології доповненої реальності (AR) вплинули на трансформацію графічного дизайну на різних рівнях (рис. 1).

Дослідження показали, що активне використання технологій AR/VR створює нові можливості для графічного дизайну, особливо в контексті UX/UI дизайну. Проте, щоб ефективно використовувати ці технології, дизайнерам потрібно розуміти їхні можливості і вплив на користувачів. Велике значення має співпраця між UX та UI дизайнерами для створення інту-

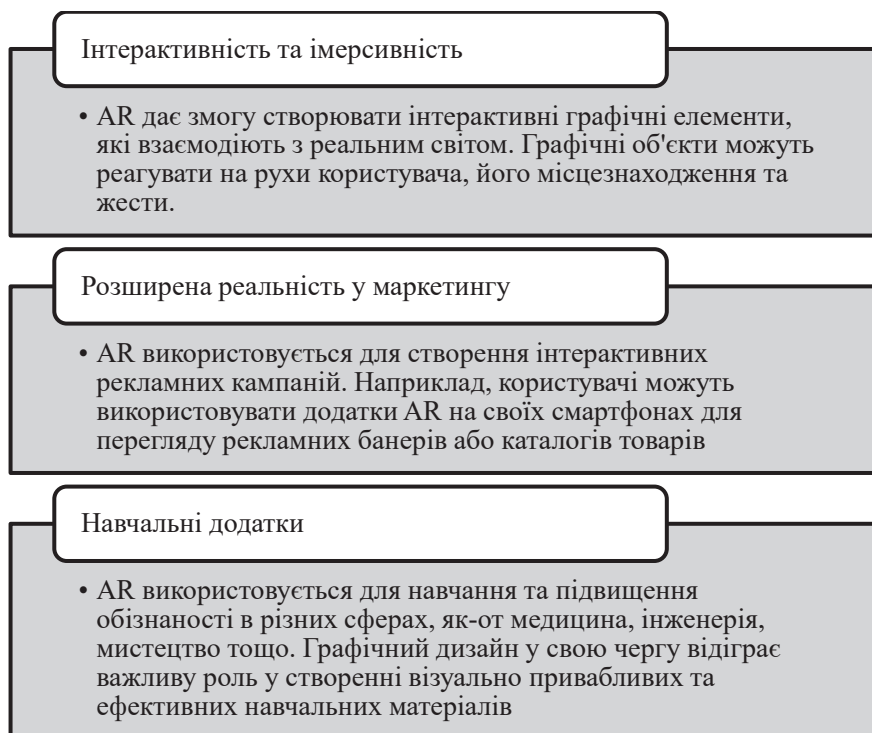


Рис. 1. Приклади рівнів впливу технологій доповненої реальності на графічний дизайн

Джерело: власна розробка авторів

їтивно зрозумілих і привабливих продуктів (Клівак, 2022, с. 34).

У віртуальній реальності споживачам доводиться взаємодіяти з віртуальними об'єктами в реальному середовищі, що потребує застосування нового підходу. Тут не існує повної тактильної взаємодії, і користувачі вже не використовують мишу чи клавіатуру для управління. Отже, UX-дизайнерам важливо розуміти, як це впливає на загальний дизайн інтерфейсу користувача (Huda, Azhar, Almasri, Wulansari, Mubai, Sakti, Firdaus, & Hartanto, 2021).

Варто зазначити, що переосмислення ролі дизайнера стало актуальним як у проектній діяльності, так і у творчому процесі загалом. Сьогодні дизайнери та митці, що працюють у сфері VR/AR, фокусуються саме на цій межі між реальним і віртуальним. Розвиваючи технології доповненої реальності, вони роблять їх більш доступними для дизайнерів і користувачів. Традиційна друкована продукція втрачає свою популярність та інноваційність, але інтерактивна друкована продукція стає дуже привабливою для дизайнерів. Завдяки QR-кодам у ній можна приховати величезну кількість інформації, і при скануванні камерою відкривається віртуальна галерея, оживають експонати

та виникають інші цікаві ефекти (Єфіменко, 2023, с. 54).

Професійні дизайнери можуть використовувати технології доповненої реальності для демонстрації клієнтам вигляду готового простору. Подальші розробки, зміни в дизайні та технічні варіації можуть бути не тільки реалізовані та відображені через технології AR, VR та MR, а й надані всій команді проекту в режимі реального часу.

Технології розширеної реальності дають можливість тестувати різні концепції, підходи та проекти у відповідних контекстах на ранніх стадіях розробки продукту, ще до створення перших реальних прототипів. Оскільки цифрова трансформація набуває дедалі більшого значення, дизайнери можуть вигідно використовувати ці можливості, враховуючи, що дизайн продукту є складним процесом. Проте варто зазначити, що розробка будь-якого дизайну передбачає роботу в реальному світі, а отже, проєктування розширеної реальності в будь-якому разі розпочинається з реальної реальності (RR – real reality), а згодом використовуються QR-коди.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Графічний дизайн завжди відігравав

важливу роль у формуванні візуального контексту суспільства. З розвитком інформаційних технологій та появою нових наукових досягнень графічний дизайн перетворився на потужний інструмент, який впливає на всі аспекти життя людини.

Трансформація графічного дизайну під впливом технології доповненої реальності

є невід'ємною частиною сучасного дизайн-середовища і має великий потенціал для подальшого розвитку та вдосконалення.

Перспективами подальших досліджень є вивчення впливу AR/VR на сприйняття та взаємодію користувачів із графічними об'єктами, що може допомогти визначити нові принципи дизайну.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Воробчук М. С., Пашкевич К. Л., Шинкар А. Ю. Імерсивні технології як інноваційний інструмент для проектування в дизайні. *Art and Design*. 2023. № 2(22). С. 96–104. DOI: <http://dx.doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.9> (дата звернення: 18.09.2023)
2. Єфіменко О. В. Організація освітнього процесу майбутніх фахівців з графічного дизайну засобами цифрових технологій. *Наукові записки кафедри педагогіки*. 2023. № 52. С. 51–57. URL: <https://periodicals.karazin.ua/pedagogy/article/view/22273> (дата звернення: 18.09.2023)
3. Клівак В. С. Особливості UX/UI дизайну для віртуальної та доповненої реальностей. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 6. С. 29–35. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.4> (дата звернення: 18.09.2023)
4. Лопухова Н. Розвиток сучасних тенденцій графічного дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 2(44). С. 9–13. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-2-2> (дата звернення: 18.09.2023)
5. Augmented Reality Technology as a Complement on Graphic Design to Face Revolution Industry 4.0 Learning and Competence: The Development and Validity / A. Huda et al. *International Journal of Interactive Mobile Technologies (iJIM)*. 2021. Vol. 15, no. 05. P. 116. URL: <https://doi.org/10.3991/ijim.v15i05.20905> (дата звернення: 18.09.2023)
6. *Graphic Design and Evaluation of an Augmented Reality for Advergame* / B. Hu et al. *VRCAI '22: The 18th ACM SIGGRAPH International Conference on Virtual-Reality Continuum and its Applications in Industry*, Guangzhou China. New York, NY, USA, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1145/3574131.3574462> (дата звернення: 18.09.2023)
7. Ling SIEK H. The Effectiveness of Incorporating Augmented Reality in Print Design Course. *Journal of e-Learning and Higher Education*. 2022. P. 1–8. DOI: <https://doi.org/10.5171/2022.661787> (дата звернення: 18.09.2023)
8. Liu L., Nhung M. T. The Application of VR/AR Technology in Graphic Design Based on zSpace. *Wireless Communications and Mobile Computing*. 2022. Vol. 2022. P. 1–7. DOI: <https://doi.org/10.1155/2022/1668296> (дата звернення: 18.09.2023)
9. Mohamed T. I., Sicklinger A. An integrated curriculum of virtual/augmented reality for multiple design students. *Education and Information Technologies*. 2022. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10639-022-11069-6> (дата звернення: 18.09.2023)
10. Mohamed T. I. The Impact of Using Virtual-Augmented Reality on Some Design Careers (Product, Multimedia, Graphic). *ICMSSP 2020: 2020 5th International Conference on Multimedia Systems and Signal Processing*, Chengdu China. New York, NY, USA, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1145/3404716.3404736> (дата звернення: 18.09.2023)

REFERENCES:

1. Vorobchuk, M. S., Pashkevych, K. L., & Shynkar, A. Yu. (2023). Imersyvni tekhnolohii yak innovatsiinyi instrument dlia proiektuvannia v dyzaini [Immersive technologies as an innovative tool for projecting in design]. *Art and Design*, 2(22), 96–104. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.30857/2617-0272.2023.2.9> [in Ukrainian].
2. Yefimenko, O. V. (2023). Orhanizatsiia osvithnoho protsesu maibutnikh fakhivtsiv z hrafichnoho dyzainu zasobamy tsyfrovyykh tekhnolohii [Organization of the educational process of future specialists in graphic design by means of digital technologies]. *Naukovi zapysky kafedry pedahohiky*, 52, 51–57. Retrieved from <https://periodicals.karazin.ua/pedagogy/article/view/22273> [in Ukrainian].
3. Klivak, V. S. (2022). Osoblyvosti UX/UI dyzainu dlia virtualnoi ta dopovnenoї realnosti [Features of UX/UI design for virtual and augmented reality]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 6, 29–35. Retrieved from <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.4> [in Ukrainian].
4. Lopukhova, N. (2021). Rozvytok suchasnykh tendentsii hrafichnoho dyzainu [Development of modern trends in graphic design]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 2(44), 9–13. Retrieved from <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-2-2> [in Ukrainian].
5. Huda, A., Azhar, N., Almasri, A., Wulansari, R. E., Mubai, A., Sakti, R. H., Firdaus, F., & Hartanto, S. (2021). Augmented Reality Technology as a Complement on Graphic Design to Face Revolution Industry 4.0 Learning and

Competence: The Development and Validity. *International Journal of Interactive Mobile Technologies (iJIM)*, 15(05), 116. Retrieved from <https://doi.org/10.3991/ijim.v15i05.20905>

6. Hu, B., Wang, W., Chan, K., Chen, Z., Tang, C., & Li, P. (2022). Graphic Design and Evaluation of an Augmented Reality for Advergame. *Y VRCAI '22: The 18th ACM SIGGRAPH International Conference on Virtual-Reality Continuum and its Applications in Industry*. ACM. Retrieved from <https://doi.org/10.1145/3574131.3574462>

7. Ling SIEK, H. (2022). The Effectiveness of Incorporating Augmented Reality in Print Design Course. *Journal of e-Learning and Higher Education*, 1–8. Retrieved from <https://doi.org/10.5171/2022.661787>

8. Liu, L., & Nhung, M. T. (2022). The Application of VR/AR Technology in Graphic Design Based on zSpace. *Wireless Communications and Mobile Computing*, 2022, 1–7. Retrieved from <https://doi.org/10.1155/2022/1668296>

9. Mohamed, T. I., & Sicklinger, A. (2022). An integrated curriculum of virtual/augmented reality for multiple design students. *Education and Information Technologies*. Retrieved from <https://doi.org/10.1007/s10639-022-11069-6>

10. Mohamed, T. I. (2020). The Impact of Using Virtual-Augmented Reality on Some Design Careers (Product, Multimedia, Graphic). *Y ICMSSP 2020: 2020 5th International Conference on Multimedia Systems and Signal Processing*. ACM. Retrieved from <https://doi.org/10.1145/3404716.3404736>

УДК 75.03(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-20>

Анастасія СЕЙТАСАНОВА

аспірант кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Вознесенський узвіз, 20, м. Київ, Україна, 04051

ORCID: 0000-0002-0135-1094

Бібліографічний опис статті: Сейтасанова, С. (2023). Художньо-стильові особливості живопису Адальберта Ерделі в 1922–1926 роках. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 147–153, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-20>

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЖИВОПИСУ АДАЛЬБЕРТА ЕРДЕЛІ В 1922–1926 РОКАХ

Стаття присвячена німецькому періоду творчості одного з основоположників Закарпатської школи живопису – Адальберту Ерделі (1891–1955). **Мета дослідження** – проаналізувати творчий доробок майстра періоду 1922–1926 років, та з'ясувати, які художньо-стильові тенденції набула його індивідуальна манера після досвіду роботи і навчання в Мюнхені. **Методологія дослідження** базується на мистецтвознавчому аналізі. Для проведення дослідження було проаналізовано всю доступну літературу, в якій згадувалося про цей життєвий етап майстра, а саме: наукові та публіцистичні праці, щоденники А. Ерделі. Автором був зібраний весь доступний емпіричний матеріал, який складається з творів, що знаходяться в приватних колекціях в Україні та інших країнах Європи, українських музеях. **Новизна дослідження.** Під впливом сучасного європейського мистецтва у почерку майстра відбулася певна трансформація, в ньому з'явилися нові підходи до трактування форм, більш вільна гра фарб та розподілу кольорів в композиції. **Висновок.** В статті здійснено мистецтвознавчий аналіз живописних творів, виконаних в різних жанрах, виявлено нові особливості, яких набула манера А. Ерделі під впливом модернізму. Під час чотирирічного перебування за кордоном митець познайомився з новітнім мистецтвом і почав синтезувати натуралістичні образи з експресивними засобами виразності. Звичайно, мова не йде про прямий вплив, картини майстра не втратили самобутності й своєрідності. Немає сумніву, що роботи цих років яскраво демонструють нову манеру, яка полягає у більш складному колориті, нові риси з'явилися у трактуванні об'ємів, глибшому контрасті світлотіні, динаміці та пастозності мазків. Цей період представляє новий важливий етап у творчості художника і стає відправною точкою для його подальших творчих пошуків у західноєвропейському мистецтві.

Ключові слова: Адальберт Ерделі, закарпатський живопис, мюнхенський період, німецький експресіонізм, європейське мистецтво, вплив модернізму.

Anastasiia SEITASANOVA

PhD student at the Department of Theory and History of Art, National Academy of Fine Art and Architecture, 20 Voznesensky descent, Kyiv, Ukraine, 04051

ORCID: 0000-0002-0135-1094

To cite this article: Seitananova, S. (2023). Khudozhno-stylovi osoblyvosti zhyvopysu Adalberta Erdeli v 1922–1926 rokakh [Artistic and style characteristics of the painting of Adalbert Erdeli in the years 1922–1926]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 147–153, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-20>

ARTISTIC AND STYLE CHARACTERISTICS OF THE PAINTING OF ADALBERT ERDELIY IN THE YEARS 1922–1926

The article is devoted to the German period of creativity of one of the founders of the Transcarpathian school of painting – Adalbert Erdeliy (1891–1955). **The purpose** of the study is to analyze the creative output of the master of the period 1922–1926, and to find out what artistic and stylistic tendencies his individual manner acquired after the experience of working and studying in Munich. **The research methodology** is based on art critic analysis. To conduct the research, all available literature was analyzed, which mentioned this stage of the master's life, namely: scientific and journalistic works, diaries of A. Erdeliy. The author collected all available empirical material, which consists of works that are in private collections in Ukraine and other European countries, Ukrainian museums. **The novelty** of the study. Under the influence of modern European art, a certain transformation took place in the master's handwriting, new approaches to the interpretation of forms, a freer play of colors and the distribution of colors in

the composition appeared in it. **Conclusion.** The article carries out an art-critic analysis of paintings made in different genres, new features acquired by A. Erdelyi's manner under the influence of modernism are revealed. During a four-year stay abroad, the artist got acquainted with the latest art and began to synthesize naturalistic images with expressive means of expression. Of course, we are not talking about direct influence, the master's paintings have not lost their originality and originality. There is no doubt that the works of these years clearly demonstrate a new manner, which consists in a more complex color, new features appeared in the treatment of volumes, a deeper contrast of light and shade, dynamics and pasty strokes. This period represents a new important stage in the artist's work and becomes the starting point for his further creative searches in Western European art.

Key words: Adalbert Erdelyi, Transcarpathian painting, Munich period, German expressionism, European art, the influence of modernism.

Актуальність проблеми. Зараз очевидно, що українське мистецтво, зокрема закарпатське, неможна сприймати як замкнене явище, поза європейського контексту. Цілий ряд фактів говорить про відкритість, сприйняття українцями художньої культури Європи. Багато хто з митців з України по поверненні додому в майбутньому стали видатними педагогами та відкрили власні майстерні, Адальберт Ерделі був одним з них.

В першій половині ХХ століття в Мюнхені вдосконалювали свою майстерність такі відомі вітчизняні майстри як: А. Ерделі, О. Мурашко, Г. Нарбут, І. Кавалерідзе, Л. Крамаренко, О. Екстер, О. Архіпенко, М. Бурачек, С. Налепинська-Бойчук та багато інших. Їхнє навчання в європейському художньому центрі мало велике значення для професійного формування цілого покоління українських майстрів. Засвоєння досвіду видатних митців, знайомство з самими значними музейними зібраннями, можливість близько доторкнутися до живого розвиненого художнім процесом західноєвропейського мистецтва дозволило українським художникам звільнитися від провінційної обмеженості, стати на рівень з сучасними досягненнями європейського мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед розглянутих джерел фундаментом є збірник літературних творів, щоденників та думок художника «ІМЕН» зі вступною статтею І. Небесника та передмовою М. Сирохмана. Книга складається з 9 розділів, серед яких є присвячені перебуванню А. Ерделі у Мюнхені. Вони охоплюють деякі побутові подробиці, історії кохання, роздуми живописця про сутність мистецтва, його прагнення як майстра, враження від сучасного йому світового мистецтва тощо. Важливою працею про закарпатського митця є монографія Г. Островського «Адальберт Михайлович Ерделі», в якій цілісно розглядається творчість художника та приді-

лено увагу кожному етапу мистецького шляху Адальберта Ерделі. Науково важливими є матеріали автора багатьох публікацій, присвячених митцю, І. Небесника «Адальберт Ерделі». В ній проведено глибокий аналіз архівних та біографічних джерел, публікацій періодичної преси, введено в науковий обіг велику кількість фактів, реконструйовано життєвий та творчий шлях живописця.

Мета дослідження. Дослідити та проаналізувати, які особливості отримала художня манера Адальберта Ерделі після перебування у Мюнхені в період 1922–1926 років. Цей аспект його творчості є недостатньо вивченим і вимагає нового мистецтвознавчого погляду.

Виклад основного матеріалу дослідження. Творчість А. Ерделі розвивалася кількома етапами, які нерозривно пов'язані з його переміщеннями. Після отримання професійної художньої освіти в Угорському королівському художньому інституті (1911–1915) він повернувся на Закарпаття та почав працювати вчителем рисунку в Мукачівській учительській семінарії – там він викладав на третьому курсі рисунків, ручну працю та гру на скрипці (Небесник, 2017, с. 6). Згодом він паралельно зайняв пост директора Мукачівської горожанської школи (1917–1921).

Тим часом, в 1918 році, в Європі закінчилася Перша світова війна. Як наслідок Закарпаття перейшло у підпорядкування до Чехословаччини. А. Ерделі досить складно переживав ці зміни, адже до цих пір він прожив все життя та працював в іншій країні, а зараз виявився відрізаним від культурного та суспільного угорського життя. Крім того, Адальберту Ерделі не зарахували чотири роки навчання в Будапешті, педагогічний стаж в Мукачівській горожанській школі та два роки роботи директором горожанської школи (Небесник, 2018, с. 21). Майстер відчував розчарування та певну дезорієнтацію, однак 1921 року з ентузіазмом приєднався до

старших колег та зайнявся створенням першим об'єднанням художників Закарпаття та організації виставок к Мукачеві, Берегові, Кошицях (Небесник, 2007, с. 17). Проте після знайомства в Будапешті з більш новаторським мистецтвом по відношенню до закарпатського, незадоволений своєю діяльністю та поглядами більш консервативних художників, Адальберт Ерделі вирішив, що академічна майстерність не дала йому змоги самовираження і прийшов час освоїти нові віхи мистецтва в Мюнхені.

На початку ХХ століття Мюнхен носив славу «батьківщини рисунку та майстерні рисувальників». Все частіше молоді художники прагнули поїхати вдосконалюватися в Німеччину, що приваблювала своєю добре організованою системою викладання в академіях та приватних студіях, інтенсивним художнім життям, багатою колекцією класичного мистецтва. Відправившись туди, А. Ерделі прагнув знайти відповідний новим потребам метод вдосконалення рисунку та живопису, набути тверду основу для майбутньої творчості.

На початку ХХ століття європейське художнє суспільство стикнулося з цілою плеядою талановитих і самобутніх майстрів, не тільки працюючих на рівні сучасних досягнень європейського мистецтва, але й тих, які засвоїли новаторське мистецтво. Разом з тим змінилося відношення українських художників до європейських шкіл. З учнів вони перетворилися на рівноправних соратників, а іноді претендували і на лідерство в заснованому ними художньому напрямі.

1922 року він отримав направлення на підвищення своєї майстерності за рахунок уряду і вирушив у Німеччину, де поставив собі за мету зрозуміти місцеві складні культурні процеси. Певний час він провів у пошуках майстерні. У Мюнхені А. Ерделі прагнув знайти побратимів близьких по душевній організації, натомість в мемуарах читаємо, що рівень художньої братії в яку він потрапив дуже низький. Митець критикував місцеву «Школу мистецтва рисунку та живопису» М. Гайманна (1870–1937): «У згадану школу мені потрібно було вступити хоча б для того, щоб у мене була законна підстава для перебування у Мюнхені» (Ерделі, 2012, с. 233). На підставі цієї цитати можна зробити припущення, що А. Ерделі навчався саме в цій вищезгаданій школі, що ніколи не згадувалася

іншими авторами. Він швидко розчарувався у вчителі, студію якого відвідував: «...І я прийшов, я вірив, що зустріну багато мистецьких душ у Мюнхені. А зустрів цілком пересічного хлопця-майстра...» (Ерделі, 2012, с. 233). Не знайшовши іншої майстерні, яка би відповідала очікуванням молодого закарпатця, він вирішив піти власною дорогою та навчатися, відвідуючи Стару та Нову Пінакотеки, багаточисленні виставки у Скляному палаці, зануритися у пошуки сучасних німецьких художників.

Вагоме місце у творчості Адальберта Ерделі того періоду посідав портретний жанр, саме в ньому митець хотів вдосконалюватися. Він писав портрети мюнхенської інтелігенції, це допомогло зав'язати нові корисні знайомства. Зустріч з головним редактором відомої баварської газети «Augsburger Abendzeitung» (нім. – *Аугсбурзька вечірня газета*) паном Йозефом М. Юрінеком, стала початком ділових та дружніх відносин. Спочатку А. Ерделі успішно написав його портрет, потім пані Юрінек, дружини журналіста (Небесник, 2007, с. 25).

Саме Йозеф М. Юрінек в 1923 році допоміг молодому майстру взяти участь у виставці в одному з найвідоміших в Європі виставкових локацій – Скляному палаці (Münchener Kunstausstellung 1923 im Glaspalast, 1923). В експозиції була представлена картина А. Ерделі «Склянка води», виконана олією. На жаль, репродукції та додаткових даних про цій твір в каталозі виставки не подано. Після цієї події за митцем закріпилася слава професійного майстра, якому місцева еліта почала робити замовлення.

Невдовзі пан Юрінек запросив Адальберта Ерделі працювати у себе в газеті позаштатно художником-репортером. До речі, звідси й почалося його захоплення шаржами, які він робив впродовж життя і став одним з найперших художників Закарпаття, хто займався цим. 1923 року він навіть був присутнім під час суду над Адольфом Гітлером (Небесник, 2012, с. 9).

Лєвова частка доробку А. Ерделі тих часів, на жаль, нам відомі лише завдяки чорно-білим репродукціям (Vojta Erdélyi. Podkarpatsko-ruská výstava v Praze, 1924). В цей період він написав «Портрет пана Юрінека», «Пана Г. Рота», «Пані Юрінек», «Портрет Гофмана», «Портрет Е.Т.»,

«Автопортрет», «Портрет невідомої», «Портрет І. І.», «Доньку Юрінека», портрет мюнхенського барона та багато інших. В «Портреті Юліуса» А. Ерделі апелює до бачення Л. Самбергера.

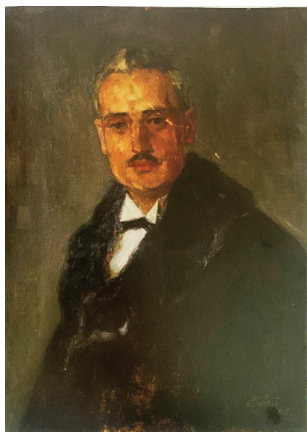


Рис. 1. Портрет Юліуса, 1925. Картон, олія; 70 x 52 см. Приватна колекція

Манера виконання тонка і майстерна, неабияку роль відіграла візуальна ефектність прийомів. Детально та зосереджено, невеликими мазками передано риси обличчя чоловіка, вуса, волосся. Рельєф обличчя показаний дуже точно. Пластика промодельована відтінками різної насиченості, здалеку вони зливаються в тональну цілісність. Одяг відтворено великими, дуже узагальненими м'якими широкими мазками, темною плямою, яка не відволікає від уважного погляду портретованого. Тло – монохромне і темне, що додає атмосфері загадковості та інтимності. Кольоровий акцент картини – яскраво-білий комірець, що виглядає з-під манто і своїм інтенсивним контрастом тримає увагу глядача на обличчі пана Юліуса.

У Мюнхені в А. Ерделі з'явився новий тип портрету – фігура у повний зріст на природі або в інтер'єрі. Іноді він зображав тільки інтер'єр, без людини («Е. Г.інтер'єр»). В той час подібні композиції були популярні серед сучасних художників, варто згадати в цьому контексті Ф. Стробенца (1856–1929), П. В. Ерхарда (1872–1959), Ю. Вольфа (1837–1937), які також часто в своїх картинах показували співіснування людини та оточення. Такий жанр допомагав митцям точніше відображувати внутрішній стан своїх моделей. Прикладом такої композиції в А. Ерделі є картина «Автопортрет в ате-

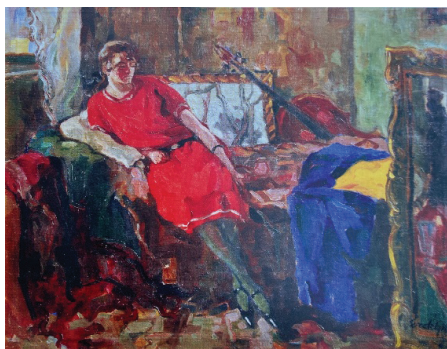
льє», про який дізнаємося з архівного чорно-білого фото.



Рис. 2. Автопортрет в ательє. Фото з архіву Закарпатської академії мистецтв

Він демонструє рівень художника у створенні виразної композиції. А. Ерделі зобразив себе сидячи перед мольбертом у контражурі на тлі світлого другого плану. Обличчя художника зосереджене, він уважно дивиться на полотно перед собою, одягнутий в темний костюм та білу сорочку, з метеликом. Митець показав себе дуже елегантним та стильним чоловіком високої культури, яким він був не дивлячись на інколи скрутне фінансове становище. Варто звернутися до побуту художника: «Хотів би працювати, та не маю фарб, не маю грошей. Як мені дістати безплатно фарби? Піду в місто до першого-ліпшого знайомого і скажу, що згоден його намалювати, якщо забезпечить мені фарби і полотно» – подібними скаргами наповнений мюнхенський щоденник (Ерделі, 2012, с. 209). А. Ерделі прийшлося важко, були часи, коли він голодував, мучився від спраги, навіть розраховувався за оренду квартири своїми картинами. Він щоранку прав і прасував свій одяг, щоб завжди виглядати презентативно перед новими друзями та знайомими (Ерделі, 2012, с. 209). Цікаво, що коли він отримав гонорар за портрет барона, першим ділом художник поїхав у пральні, щоб забрати 26 сорочок, а потім розрахувався за квартиру (Ерделі, 2012, с. 226). Реальність намагалася художника збити зі складного мистецького шляху в даліні від дому, однак він гідно тримав удар і позиціонував себе таким, як у автопортреті.

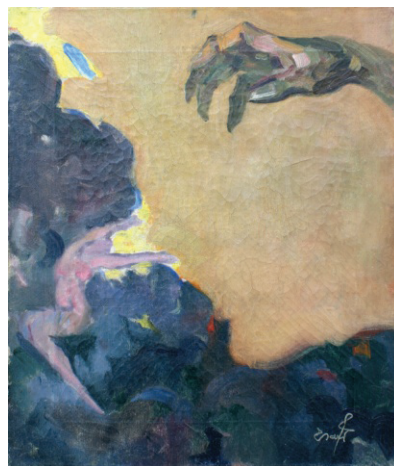
Серед картин мюнхенського періоду виділяється знаменита робота «Мої музи». Вона присвячена тому, що надихало А. Ерделі найбільше: почуттям до жінки, музиці, живопису.



**Рис. 3. Мої музи. Сер.1920-х рр. Полотно, олія;
54 x 67 см. Приватна колекція**

Відчуття глибини кімнати посилюються завдяки елементам, які розчленовують зображення на плани. Вертикалями, що повторюються в різних частинах роботи художник створив простір та задав розвитку ритмічному ряду. Виразності цьому руху надають дві діагоналі в центрі композиції – постать натурниці, розміщена на канапі, лівіше від центру композиції, її врівноважує паралельно розташована віолончель. Настрій картині задає домінуюча пляма – червоне вбрання моделі, силу його яскраве звучання підкреслює синьо-жовта ковдра, що лежить поруч з дівчиною. Своїм співвідношенням ці елементи утворюють контраст основних кольорів. Вся палітра довкола підпорядкована цим трьом домінувантам. Білилами на тлі та зеленуватим кольором стін, колготок, рами справа і ковдри зліва митець додатково підсилює інтенсивність ключових об'єктів. Цілісності він досягає завдяки використанню різних відтінків червоного по всьому полотні – в рефлексах на стінах та підлозі, повторі кольору віолончелі в картині, написаній справа та елементі з лівого краю роботи. Подібна тенденція говорить про те, що палітра художника стала більш сміливою та відвертою.

В цей же творчий період Адальберт Ерделі написав кілька робіт в жанрі ню (або актів) (Небесник, 2007, с. 26). На сьогоднішній день їх відомо дві – «Акт» 1925 року, що зберігся лише у вигляді чорно-білої фотографії, що знаходиться в архіві Закарпатської академії мистецтв, та полотно «Доля» з приватної колекції. Вона датована 1925 роком, написана у короткій поїздці художника у Прагу під час перебування в Німеччині.



**Рис. 4. Ерделі Адальберт(1891–1955). Доля.
1925, полотно, олія. 45 x 38. Колекція галереї
НЮ АРТ. Київ**

По середині полотна діагональ розділяє композицію на світлу і темну сторони, в яких знаходяться ключові об'єкти. На кордоні площин митець вводить плями синього, жовтого і червоного кольорів для акцентування та підтримки балансу. На темній частині роботи знаходиться жіноча постать. Її фігура вирішена зигзагообразною позою, що ритмічно підтримує головну лінію композиції. Навпроти неї на світлій частині – зловісна кисть темної руки, що тягнеться до оголеної. Ці гротескні образи та відмова від деталізації – художні прийоми експресіоністського характеру, які чуємо відголосками в творчості А. Ерделі. Картина добре ілюструє захопленість Ніцше та викликає відчуття містифікації. На підсвідомому рівні можна відчутти, що у твір закладено деякий символічний та філософський зміст, а авторський напис на звороті: «Жіноче бажання за сильною чоловічою рукою» та вибір фарб дозволяє зробити припущення, що тут має місце аполлонічне та діонісійське начало.

Вперше в цей час зустрічаємо експресивні пейзажі більшого формату, які в майбутньому займуть велику частину творчості А. Ерделі («Осінній парк», «Осінні дерева»). Експресивна художня мова А. Ерделі виражається, по перше, у гострому сприйнятті кольору, якому належить основна виразна функція. Митець шукав такі поєднання кольорів, які б най ширше розкривали його нервову напругу і розбурхували почуття глядачів. У наведеному, на перший погляд ліричному пейзажі «Мюнхенський парк» колорит, що побудований на

дзвінких барвистих контрастах став основним носієм емоційності твору.



Рис. 5. Мюнхенський парк. Сер. 1920-х років. Полотно, олія; 90 x 70 см. Колекція ЗОХМ ім. Й. Бокшая. Ж – 1143

В цьому живописі вперше зустрічаємо як митець застосовував мастихін. Мазки накладені пастоно та щільно, всі зображені елементи однакові за фактурою. Кольорове рішення побудоване на нюансах: зближені кольори – складні, земляні, коричневато-зеленуваті, м'які. Однак в центрі композиції художник подає яскраві жовті дерева, що перетягують на себе всю увагу та звучать мажорним акордом. Світлове рішення в роботі створює відчуття камерності – дерево на першому плані відкидає тінь на дорогу, утворює круговий рух, який веде погляд до гілок, які наче загортають другий план в обійми та відділяють глядача від емоційного центру композиції.

Досліджуючи пейзажі мюнхенського періоду, слід зазначити, що ще однією характерною рисою «нової мови» А. Ерделі є певне

ігнорування класичного світлотіньового моделювання та суворого академічного рисунку. Закінчені полотна митця все більше стали нагадувати ескізи, які допомагають художнику у пошуку колірних рішень та композиційних побудов.

Висновки і перспективи подальших досліджень. В процесі дослідження було вирішено проблему аналізу творчості та пошуку нових властивостей художнього почерку, що з'явилися в живописі художника після перебування в Німеччині. Творчість Адальберта Ерделі мюнхенського періоду представляє високий рівень майстерності. У ній бачимо прояви течії експресіонізму, що панувала на той час в німецькій культурі. З щоденників знаємо, що в ті часи закарпатець переймався проблемами людства, часто філософствував на тему людини та її ролі в цьому світі, змісту життя, акту творіння. Його буремні думки були співзвучні тогочасним глобальним проблемам європейського суспільства, однак живописець не вийшов у «чистий» експресіонізм з його динамічними формами та кричущою палітрою, що відображала хвилюючу та напружену атмосферу, тут доречно говорити лише про відголоски цього художнього напрямку, які лише «чутно» в роботах митця. Цей досвід вплинув на творчість А. Ерделі після повернення на батьківщину, його педагогічну діяльність та подальший розвиток мистецтва всього Закарпаття. На основі отриманих результатів необхідно продовжувати дослідження розвитку художньої манери майстра та виявити тенденції, що сформувалися під впливом західноєвропейського мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ерделі А. ІМЕН. Роман із життя підкарпатського художника у Мюнхені. *ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки* / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 113–228.
2. Ерделі А. Мюнхенський щоденник. *ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки* / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 229–264.
3. Небесник І. Адальберт Ерделі : монографія. Львів : Вид-во Мс, 2007. 296 с.
4. Небесник І. Світло далекої зірки. *ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки* : Вступна ст. / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 5–36.
5. Небесник І. Співпраця Адальберта Ерделі з представниками чеської культури. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2018. № 10. С. 21–24.
6. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття. Київ : Мистецтво, 1974. 200 с.
7. Приймич М. Простір живопису Адальберта Ерделі. *Адальберт Ерделі* / упоряд. А. Ковач. Ужгород, 2007. С. 7–16.
8. Сирохман М. Слово Ерделі: Шлях митця до себе. *ІМЕН: літературні твори, щоденники, думки* : Передмова / уклад.: І. Небесник, М. Сирохман. Ужгород, 2012. С. 37–42.

9. Münchener Kunstausstellung 1923 im Glaspalast : офіційний каталог виставок. Münchener, 1923. 13 p. URL: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&l=de&bandnummer=bsb00002479∓pimage=00007&v=100&nav=> (date of access: 01.08.2023).
10. Vojta Erdélyi. Podkarpatsko-ruská výstava v Praze : каталог виставки. Прага : Topicuv salon, 1924.

REFERENCES:

1. Erdeli A. (2012) IMEN. Roman iz zhyttia pidkarpatskoho khudozhnyka u Miunkheni. [IMEN A novel from the life of a Subcarpathian artist in Munich.]. *IMEN: literaturni tvory, shchodennyky, dumky – IMEN: literary works, diaries, thoughts*. I. Nebesnyk, M. Syrokhman (Ed). Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 113–228. [in Ukrainian]
2. Erdeli A. (2012) Miunkhenskyi shchodennyk [Munich Diary]. *IMEN: literaturni tvory, shchodennyky, dumky – IMEN: literary works, diaries, thoughts*. I. Nebesnyk, M. Syrokhman (Ed). Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 229–264. [in Ukrainian]
3. Nebesnyk I. (2007) *Adalbert Erdeli [Adalbert Erdelyi]* : monohrafiia. Lviv : Vyd-vo Ms. [in Ukrainian]
4. Nebesnyk I. (2012) Svitlo dalekoi zirky [The light of a distant star]. *IMEN: literaturni tvory, shchodennyky, dumky – IMEN: literary works, diaries, thoughts*. I. Nebesnyk, M. Syrokhman (Ed). Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 5–36. [in Ukrainian]
5. Nebesnyk I. (2018) Spivpratsia Adalberta Erdeli z predstavnykamy cheskoj kultury [Cooperation of Adalbert Erdely with representatives of Czech culture]. *Visnyk Zakarpatskoi akademii mystetstv*, 10, 21–24. [in Ukrainian]
6. Ostrovskiy H. (1974) *Obrazotvorche mystetstvo Zakarpattia [Fine art of Transcarpathia]*. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian]
7. Pryimych M. (2007) Prostir zhyvopysu Adalberta Erdeli. [The painting space of Adalbert Erdelyi]. *Adalbert Erdeli – Adalbert Erdelyi*. A. Kovach (Ed). Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 7–16. [in Ukrainian]
8. Syrokhman M. (2012) Slovo Erdeli: Shliakh myttsia do sebe [Erdelyi's Word: The artist's path to himself]. *IMEN: literaturni tvory, shchodennyky, dumky – IMEN: literary works, diaries, thoughts*. I. Nebesnyk, M. Syrokhman (Ed). Uzhhorod: Vydavnytstvo Oleksandry Harkushi, 37–42. [in Ukrainian]
9. Münchener Kunstausstellung 1923 im Glaspalast (1923) [Munich art exhibition 1923 in the Glass Palace]. *Ofitsiyni kataloh vystavok – Official catalog of the exhibition*. Münchener. URL: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&l=de&bandnummer=bsb00002479∓pimage=00007&v=100&nav=> (date of access: 01.08.2023). [in German]
10. Vojta Erdélyi. (1924) Podkarpatsko-ruská výstava v Praze [Vojta Erdélyi. Transcarpathian exhibition in Prague]. *Kataloh vystavky – Catalog of the exhibition*. Praha: Topicuv salon. [in Czech]

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 008:122:316.776

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-21>

Оксана ГОСТЄВА

здобувач третього освітнього рівня спеціальності 034 – «Культурологія» кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін, Міжнародний гуманітарний університет, Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, Україна, 65009

ORCID: 0009-0004-1048-0391

Бібліографічний опис статті: Гостєва, О. (2023). Комунікація & культура: характер зв'язку та взаємовпливів. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 154–159, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-21>

КОМУНІКАЦІЯ & КУЛЬТУРА: ХАРАКТЕР ЗВ'ЯЗКУ ТА ВЗАЄМОВПЛИВІВ

*Процеси глобалізації та локалізації, культурної дивергенції та конвергенції безпосередньо залежать від типу та характеру комунікації, яка може поєднувати або роз'єднувати культури, розкривати можливості певної культури або обмежувати її, створювати нові культурні акценти або відновлювати минулі тощо. Комунікація історично невід'ємна від культури, а в теперішньому постеконічному та постматеріальному соціальному житті, не просто відіграє важливу роль, а створює абсолютно нові культурні світи та культурні практики. **Мета дослідження.** Виявити характер зв'язку між культурою і комунікацією та дослідити характерні особливості їх взаємовпливів. **Методологія дослідження.** Спираємось на принцип культурного детермінізму в його сучасній трактовці. На відміну від традиційних детерміністичних поглядів сучасний культурний детермінізм ґрунтується ідеєю багатомірності, багаторівневості культури, феномени якої знаходяться у рухливій взаємодії та взаємозумовленості. Також використовуємо структурно-функціональний аналіз, який дозволяє проаналізувати та виділити основні складові досліджуваних культурних явищ і процесів та збагнути їх роль та місце в культурі. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні детерміністичного характеру зв'язків та взаємовпливів між культурою та комунікацією. **Висновки.** У дослідженні показано, що комунікація є одним з ключових феноменів культури та впливає на її формування та розвиток. Культура виникає, розширюється і репродукується через процеси трансляції, забезпечення культурного зв'язку, обміну та взаємодії. В свою чергу культура впливає на всі аспекти комунікації. Культурні цінності, переконання, норми та традиції формують способи та види взаємодії між індивідами та групами. Вважаємо, що зв'язок між культурою і комунікацією носить взаємно детермінуючий характер і розвиток цього погляду будемо розвивати в наших подальших дослідженнях.*

Ключові слова: культура, комунікація, культурний детермінізм, трансляція культури, культурний зв'язок, культурний обмін, культурна взаємодія.

Oksana GUESTEVA

Graduate of the third educational level, specialty 034 – "Culturology" of the Department of Art Studies and General Humanities, International Humanitarian University, 33 Fontanska Doroga street, Odesa, Ukraine, 65009

ORCID: 0009-0004-1048-0391

To cite this article: Guesteva, O. (2023). Komunikatsiia & kultura: kharakter zviazku ta vzaiemovplyviv [Communication & culture: the nature of connection and mutual influence]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 154–159, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-21>

COMMUNICATION & CULTURE: THE NATURE OF CONNECTION AND MUTUAL INFLUENCE

*The processes of globalization and localization, cultural divergence and convergence depend on the type and nature of communication. Communication can combine or separate cultures, reveal the possibilities of a certain culture or limit it, create new cultural accents or restore the past, etc. Communication is historically inseparable from culture. In today's post-economic and post-material social life, it not only plays an important role, but also creates completely new cultural worlds and cultural practices. **The goal of this work:** To identify the nature of the connection between culture and communication and to investigate the characteristic features of their mutual influence. **The methodology.** We rely on*

the principle of cultural determinism in its modern interpretation. In contrast to traditional deterministic views, modern cultural determinism is based on the idea of multidimensionality, multilevel culture, the phenomena of which are in dynamic interaction and interdependence. We also use structural-functional analysis. It allows to analyze and highlight the main components of the studied cultural phenomena and processes and to understand their role and place in culture. Scientific novelty of the work lies in the discovery of the deterministic nature of connections and interactions between culture and communication. Conclusions. The research shows that communication is one of the key phenomena of culture and influences its formation and development. Culture arises, expands and reproduces through the processes of broadcasting, ensuring cultural connection, exchange and interaction. In turn, culture affects all aspects of communication. Cultural values, beliefs, norms and traditions shape the ways and types of interaction between individuals and groups. We believe that the relationship between culture and communication is mutually determining and we will develop this view in our further research.

Key words: culture, communication, cultural determinism, cultural transmission, cultural connection, cultural exchange, cultural interaction.

Актуальність проблеми. Особливе значення комунікації в культурі, особливо в сучасній, не викликає сумнівів. Можна констатувати, що зв'язок між комунікацією та культурою є однією з найцікавіших та актуальних областей дослідження в сучасному світі. Культура, що втілює у собі складні системи цінностей, і звичаїв, є невід'ємною частиною людського життя. Комунікація, у свою чергу, є ключовим інструментом, за допомогою якого ми передаємо інформацію, висловлюємо свої думки та ідеї, взаємодіємо з навколишнім світом та іншими людьми. Процеси глобалізації та локалізації, культурної дивергенції та конвергенції, що характеризують наше сьогодення та відбуваються, як бачимо, одночасно, безпосередньо залежать від типу та характеру комунікації, яка може поєднувати або роз'єднувати культури, розкривати можливості певної культури або обмежувати її, створювати нові культурні акценти або відновлювати минулі тощо. Комунікація історично невід'ємна від культури, а в теперішньому постеконічному та постматеріальному соціальному житті, не просто відіграє важливу роль, а створює абсолютно нові культурні світи та культурні практики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні науковці, як українські, так і зарубіжні, тримають в центрі уваги проблематику співвідношення культури і комунікації, пропонуючи різноманітні погляди та підходи для її дослідження. Бистрицький Є. у своєму вступі до книги «Комунікація і культура в глобальному світі» використовує феноменолого-онтологічний підхід для вивчення культури і комунікації та вважає, що комунікація є онтологічно, тобто буттєво важливою для існування культури, аналізує «здатність комунікації забезпечувати існування соціокультурної дійсності, її

тяглість через передання та акумуляцію досвіду й, разом з тим, відкритість до творення нового» (Бистрицький, 2020, с. 19). Берегова О.М. у монографії «Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні ХХІ ст.» розглядає культуру як багаторівневу соціокультурну систему, «в якій одночасно діють комунікаційні зв'язки різних типів» (Берегова, 2009, с. 7) та актуалізує досвід зв'язків з громадськістю у сфері культурної політики. Колектив авторів Бурлакова І.В., Волш О.В., Сенчило Н.О. аналізують шлях історичного розвитку культури і комунікації через призму особливостей та взаємодії вербальної форми феномену комунікації та невербальної культурної практики у вигляді зображувальної художньої творчості та її продуктів – картин, зображень тощо. Вважають, що «При характеристиці процесів комунікації та комунікативних функцій принципово важливо брати до уваги соціальний контекст, соціальну значимість, культурні відмінності і культурну специфіку...» (Бурлакова, Волш, Сенчило, 2020, с. 64). Автор Денисюк Ж.З. представляє «Погляд на комунікацію як соціальний процес передачі певних цінностей і смислів» (Денисюк, 2019, с. 248), коли комунікація стає системотвірним елементом культури та соціальних відносин. Дослідник ролі комунікації в культурі Джеймс Лалл (James Lull) демонструє символічний підхід згідно якому «Культуру можна розуміти як порядок життя, в якому люди будують сенс за допомогою практик символічного представлення. . . [тобто] шляхом спілкування один з одним» (Lull, 2000, с. 10). Культурний світ розуміється як «глобальна ойкумена» комунікативних взаємодій та обмінів, що стимулює глибокі культурні трансформації та перебудови. Колектив авторів Карен Леонард, Джеймс Скоттер

и Фатма Пакділ (Karen Moustafa Leonard, James R. Van Scotter, and Fatma Pakdil) вважають, що, незважаючи на те, що розвиток комунікаційних технологій досяг значного прогресу, соціальні та культурні відмінності все ще залишаються величезною перешкодою для ефективного спілкування. Комунікаційні процеси відбуваються в специфічних культурних контекстах, «кожен з яких має свої унікальні та специфічні нормативні переконання, припущення та спільні символи» (Leonard, Scotter, Pakdil, 2009, с. 850). Як бачимо, дослідники пропонують досить різноманітні погляди на взаємовідношення культури та комунікації, але, на наш погляд, не опрацьованим залишається такий важливий аспект як характер взаємовпливів та взаємозумовленостей комунікації і культури. Цьому і присвячена дана стаття.

Мета дослідження. Виявити характер зв'язку між культурою і комунікацією та дослідити характерні особливості їх взаємовпливів.

В якості методологічної основи спираємось на принцип культурного детермінізму в його сучасній трактовці, який розуміємо як різноманітні типи причиново-наслідкової взаємозумовленості, що охоплюють собою культурний світ та культурні практики. На відміну від традиційних детерміністичних поглядів, представники яких дотримувались жорстких уявлень щодо причиново-наслідкових зв'язків, сучасний культурний детермінізм ґрунтується ідеєю багатомірності, багаторівневості культури, феномени якої знаходяться у рухливій взаємодії та взаємозумовленості.

Також використовуємо структурно-функціональний аналіз, який дозволяє проаналізувати та виділити основні складові досліджуваних культурних явищ і процесів та збагнути їх роль та місце в культурі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для початку визначимось з основними поняттями нашого дослідження.

Поняття культури, як відомо, немає єдино вірного універсального визначення, воно «змінюється, розвивається і переосмислюється, обростає новими значеннями паралельно з розвитком людства» (Бурлакова, Волш, Сенчило, 2020, с. 29). Необхідно розрізняти «культуру» (однина) як загальне поняття, що стосується людського перетворювального способу життя у світі та відрізняється від природного існу-

вання, і – «культури» (множина) у вигляді безпосереднього та різноманітного проявлення тих чи інших культурних смислів, колективних та індивідуальних практик, що утворилися внаслідок історичного розвитку певної групи людей, що прагнуть «не втратити того дорогоцінного, індивідуального, специфічного, що несе в собі національна культура» (Кононенко, 2020, с. 8). Загальне поняття культури приймемо в якості складної суперсистеми позабіологічної сутності, яка має гнучку структуру, внутрішні зв'язки детерміністичного характеру та містить «спільний досвід видового існування людини і забезпечує накопичення, відтворення, розвиток та використання цього досвіду» (Бурлакова, Волш, Сенчило, 2020, с. 29).

Поняття «комунікація» не менш насичене різноманітними смислами, ніж поняття культури. Комунікацію розуміють як спосіб буття людини, вважають «онтологічною характеристикою людського існування, що визначає всі його прояви» (Бистрицький, 2020, с. 15). Дійсно можна погодитись з тим, що «Людське буття принципово комунікативне» (Плахтій, Сулятицька, 2022, с. 100). Джон Дарем Пітерс у своєму дослідженні ідеї комунікації зазначає, що ««Комунікація» – це багатий клубок інтелектуальних і культурних ниток, у якому закодовано протистояння нашого часу із самим собою» (Peters, 2000, с. 2). Також комунікацію розуміють як процес, «за допомогою якого створюється реальність, ділиться, змінюється та зберігається» (Midtgarden, 2021, с. 27). У цій роботі приймемо розуміння комунікації як одного з найзначніших елементів культури, що транслює її, забезпечує культурний зв'язок, обмін та взаємодію.

Роздивимось більш докладно характер зв'язків між культурою та комунікацією, спробуємо виявити характер їх взаємовпливів або, навіть, взаємного детермінування.

Комунікація як трансляція культури. По-перше, думаємо, що необхідно розрізняти поняття трансляції культури та трансмісії культури, хоча вони несуть в собі схожий смисл, – це передача культурних надбань. Поняття «трансляція культури», на нашу думку, означає невзаємний характер передачі культурних здобутків, які далеко не завжди призначаються для конкретних зацікавлених осіб чи цільової аудиторії, яка чекає і готова прийняти

ці здобутки. Трансляція культури означає певне «розсіювання» культурних символів, смислів тощо в соціальному просторі без претензій на їх наслідування. Поняття «трансмисія культури», гадаємо, має більш конкретний і дієвий смисл передачі культурних сенсів конкретним особам, «трансмисії мотивів загального й актуального аксіологічного значення» (Гаврилюк, 2010, с. 62), внаслідок чого продовжуються або запускаються певні культурні процеси, підтримуються смисли тощо. Тобто, можна говорити про «розрив між «знанням» і «робленням»» (Szkudlarek, Osland, Nardon, Zander, 2020, с. 104).

Трансляція та трансмісія культури напряму залежить від каналів, способів та видів комунікації, за допомогою яких передається культурний доробок. Вплив культурної спадщини залежить від того, вертикальним чи горизонтальним шляхом вона передавалась, безпосередньо чи опосередковано, прямо чи непрямо. Це може відбуватися різними способами, такими як освіта, мова, медіа та соціальна взаємодія. Важливо, щоб культури могли передавати свої цінності та переконання, щоб зберегти свою цілісність і спадкоємність у часі.

Комунікація як культурний зв'язок. Комунікація в сучасному світі відіграє ключову роль як культурний зв'язок, що виражається у двох основних смислах. Перше, – комунікація виступає важливим чинником у формуванні та утриманні культурної ідентичності кожного народу. Комунікація не тільки передає інформацію, але і впливає на сприйняття цієї інформації, її інтерпретацію і осмислення, формуючи культурні стереотипи та уявлення. Культурні зв'язки є необхідною складовою культурної ідентичності суспільств та важливим чинником для збереження різноманітності культурного спадку у світі, де різні культури зустрічаються і взаємодіють. Друге, – комунікація створює можливість обміну цінностями, ідеями, традиціями і знаннями між різними культурами, що сприяє збагаченню культурного досвіду. Завдяки культурним зв'язкам, індивіди можуть відкривати для себе нові аспекти інших культур і розширювати свої горизонти. Тобто, комунікація надає інструменти як для підтримки культурної ідентичності, так і для розвитку міжкультурних відносин.

Комунікація як культурний обмін. Комунікація в сучасному світі може розглядатися як

складний і багатогранний процес культурного обміну. Вона не обмежується простою передачею інформації, але стає механізмом, що сприяє взаємодії різних культур, обміну цінностями, поглядами та ідеями між ними. Комунікація відображає особливості мовленнєвої, вербальної та невербальної поведінки, які є важливими складовими культури. Вона сприяє розумінню різних аспектів культури і формує спільну базу знань та досвіду між різними суспільствами. Комунікація, в такому контексті, впливає на формування культурних стереотипів та взаємних уявлень, що зміцнюють культурний обмін і сприяють розвитку міжкультурного розуміння. Такий підхід до розгляду комунікації розкриває її значущість як фундаментального аспекту культурної взаємодії у сучасному світі.

Комунікація як культурна взаємодія. Комунікація представляє собою невід'ємну складову культурної взаємодії в сучасному суспільстві. Вона створює унікальну платформу для обміну інформацією, ідеями, цінностями і досвідом, як всередині культур, так і між різними культурними групами. Цей процес дозволяє індивідам не лише висловлювати свої думки та переказувати знання, але і відкриває можливості для взаєморозуміння та вивчення інших культур. «В основі будь-якої міжкультурної взаємодії лежить процес міжкультурної комунікації» (Pekerti A., Thomas D., 2003, с. 149). Культурні правила керують стилем, умовностями та практикою використання мови.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Тож, в підсумку можемо сказати, що комунікація є одним з ключових феноменів культури та впливає на її формування та розвиток. Культура виникає, розширюється і репродукується через процеси трансляції, забезпечення культурного зв'язку, обміну та взаємодії. В свою чергу культура впливає на всі аспекти комунікації. Культурні цінності, переконання, норми та традиції формують способи та види взаємодії між індивідами та групами. Культура визначає вибір мови і має вплив на структуру повідомлень та їхню організацію. Культура не тільки визначає як ми спілкуємося, але й про що ми спілкуємося і як це сприймається. Вважаємо, що зв'язок між культурою і комунікацією носить взаємно детермінуючий характер і розвиток цього погляду будемо розвивати в наших подальших дослідженнях.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Берегова О. М. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні XXI ст. : монографія. Київ: Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2009. 175 с.
2. Бистрицький Є. Вступ / Є. Бистрицький, Р. Зимовець, С. Пролеєв. Комунікація і культура в глобальному світі. К.: Дух і Літера, 2020. С. 2–18. Режим доступу: <http://bystrytsky.org/comcult20.htm> (дата звернення: 26.09.2023)
3. Бурлакова, І., Волш, О., Сенчило, Н. Культура і комунікація: перманентність та симбіоз в історичній ретроспективі / Соціальні комунікації інформаційного суспільства: теоретичні та прикладні аспекти : монографія. К.: Талком, 2020. С. 28–65. Режим доступу: <https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/42479/1/2.pdf> (дата звернення: 26.09.2023)
4. Гаврилюк Н. Традиційні звичаї як система спадкоємної культурної трансмісії (засади та досвід вивчення). *Народна творчість та етнографія*. 2010. № 3. С. 47–63. Режим доступу: https://shron1.chtyvo.org.ua/Havryliuk_Natalia/Tradysii_zvychai_iak_systema_spadkoemnoi_kulturnoi_transmisii.pdf? (дата звернення: 26.09.2023)
5. Денисюк Ж. З. Комунікативні практики у функціонуванні аксіосфери суспільства / Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів : колективна монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2019. С. 248–269. Режим доступу: https://shron1.chtyvo.org.ua/Volkov_Serhii_Mykhailovych/Suchasna_kulturolohiia_aktualizatsiia_teoretyko-praktychnykh_vymiriv.pdf? (дата звернення: 26.09.2023)
6. Кононенко Л.М. До проблем культурної комунікації України в контексті світового розвитку. *Інтегровані комунікації*. 2020. № 1 (9). С. 6–12. DOI: <https://doi.org/10.28925/2524-2644.2020.1.1> (дата звернення: 26.09.2023)
7. Плахтій М. П., Сулятицька Т. В. Комунікативна природа людського буття. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2022. №37. С. 94–102. DOI <https://doi.org/10.32782/apfs.v037.2022.15> (дата звернення: 26.09.2023)
8. Leonard K., Van Scotter J., Pakdil F. Culture and Communication: Cultural Variations and Media Effectiveness. *Administration & Society*. 2009. № 41(7). P. 850–877. DOI: 10.1177/0095399709344054 (last accessed: 26.09.2023)
9. Lull, James. Media, Communication, Culture: A Global Approach. Cambridge, 2000. URL: <https://content.e-bookshelf.de/media/reading/L-3783166-7c939cfb65.pdf> (last accessed: 26.09.2023)
10. Midtgarden, Torjus. Communication as Transmission and as Ritual: Dewey's Account of Communication and Carey's Cultural Approach. *Contemporary Pragmatism*. 2021. № 18 (2). P. 113–133. DOI 10.1163/18758185-bja10008 (last accessed: 26.09.2023)
11. Pekerti A., Thomas D. Communication In Intercultural Interaction: An Empirical Investigation of Idiocentric and Sociocentric Communication Styles. *Journal of Cross-Cultural Psychology*. 2003. № 34. P. 139–154. DOI: 10.1177/0022022102250724 (last accessed: 26.09.2023)
12. Peters, John Durham. Speaking into the air: a history of the idea of communication. The University of Chicago Press, Ltd., London, 2000. https://argnotes.club/materials/18.john-durham-peters-speaking-into-the-air-a-history-of-the-idea-of-communication_intro.pdf (last accessed: 26.09.2023)
13. Szkudlarek B., Øsland J., Nardon L., Zander L. Communication and culture in international business – Moving the field forward. *Journal of World Business*. 2020. № 55(6). P. 101–126. DOI:10.1016/j.jwb.2020.101126 (last accessed: 26.09.2023)

REFERENCES:

1. Beregova O.M. (2009). *Kultura ta komunikacia: diskurs 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. Bystrytskyi Ye. (2020). Vstup / Ye. Bystrytskyi, R. Zymovets, S. Proleiev. *Komunikatsiia i kultura v globalnomu sviti [Communication and culture in a global world]*. K.: Dukh i Litera, 2–18. URL: <http://bystrytsky.org/comcult20.htm> [in Ukrainian].
3. Burlakova, I., Volsh, O., Senchylo, N. (2020). Kultura i komunikatsiia: permanentnist ta symbioz v istorychnii retrospektyvi (Culture and communication: permanence and symbiosis in historical retrospect) / *Sotsialni komunikatsii informatsiinoho suspilstva: teoretychni ta prykladni aspekty : monohrafiia*. K.: Talkom, 28–65. URL: <https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/42479/1/2.pdf> [in Ukrainian].
4. Havryliuk N. (2010). Tradysii zvychai yak systema spadkoemnoi kulturnoi transmisii (zasady ta dosvid vyvchennia) (Traditional customs as a system of hereditary cultural transmission (fundamentals and learning experience). *Narodna tvorchiist ta etnografia*, 3, 47–63. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Havryliuk_Natalia/Tradysii_zvychai_iak_systema_spadkoemnoi_kulturnoi_transmisii.pdf? [in Ukrainian].
5. Denysiuk Zh. Z. (2019). Komunikatyvni praktyky u funktsionuvanni aksiosfery suspilstva (Communicative practices in the functioning of the axiosphere of society) / *Suchasna kulturolohiia: aktualizatsiia teoretyko-praktychnykh vymiriv : kolektyvna monohrafiia*. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K, 2019, 248–269. URL: <https://shron1.chtyvo.org>.

ua/Volkov_Serhii_Mykhailovych/Suchasna_kulturolohiia_aktualizatsiia_tetryko-praktychnykh_vymiriv.pdf? [in Ukrainian].

6. Kononenko L.M. (2020). Do problem kulturnoi komunikatsii Ukrainy v konteksti svitovoho rozvytku (To the problems of cultural communication of Ukraine in the context of world development). *Intehrovani komunikatsii*, 1 (9), 6–12. DOI: <https://doi.org/10.28925/2524-2644.2020.1.1> [in Ukrainian].

7. Plakhtii M. P., Suliatytska T. V. (2022). Komunikatyvna pryroda liudskoho buttia (The communicative nature of human existence). *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii*, 37, 94–102. DOI: <https://doi.org/10.32782/apfs.v037.2022.15> [in Ukrainian].

8. Leonard K., Van Scotter J., Pakdil F. (2009). Culture and Communication: Cultural Variations and Media Effectiveness. *Administration & Society*, 41(7), 850–877. DOI: 10.1177/0095399709344054 [in English]

9. Lull, James (2000). *Media, Communication, Culture: A Global Approach*. Cambridge. URL: <https://content.e-bookshelf.de/media/reading/L-3783166-7c939cfb65.pdf> [in English]

10. Midtgarden, Torjus (2021). Communication as Transmission and as Ritual: Dewey's Account of Communication and Carey's Cultural Approach. *Contemporary Pragmatism*, 18 (2), 113–133. DOI 10.1163/18758185-bja10008 [in English]

11. Pekerti A., Thomas D. (2003). Communication In Intercultural Interaction: An Empirical Investigation of Idiocentric and Sociocentric Communication Styles. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 34, 139–154. DOI: 10.1177/0022022102250724 [in English]

12. Peters, John Durham (2000). *Speaking into the air: a history of the idea of communication*. The University of Chicago Press, Ltd., London, 2000. https://argnotes.club/materials/18.john-durham-peters-speaking-into-the-air-a-history-of-the-idea-of-communication_intro.pdf [in English]

13. Szkudlarek B., Osland J., Nardon L., Zander L. (2020). Communication and culture in international business – Moving the field forward. *Journal of World Business*, 55(6), 101–126. DOI:10.1016/j.jwb.2020.101126 [in English]

УДК УДК 130.2:141.78-021.68:008"20"

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-22>

Олексій КРАСНЕНКО

викладач кафедри тележурналістики та майстерності актора, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

ORCID: 0000-0001-9678-1603

Бібліографічний опис статті: Красненко, О. (2023). Дефініції культурного простору в системі культурологічного знання. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 160–166, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-22>

ДЕФІНІЦІЇ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ В СИСТЕМІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ

Мета статті полягає у виявленні сутності поняття «культурний простір» на основі аналізу понять «культура» та «простір», аналізі його трактування у вітчизняній та закордонній науковій літературі, а також уточнення методологічних підходів до його дослідження. **Методологія дослідження** поєднує метод інтерпретації та операціоналізації понять (для виявлення змістової сутності поняття «культурний простір»), метод термінологічного аналізу, метод теоретичного аналізу наукової літератури з теми дослідження та ін. Окреслення найбільш поширених у культурологічних працях дефініцій поняття «культурний простір» та аналіз методологічних підходів до його дослідження зумовлює наукову новизну. **Висновки.** У сучасній культурологічній літературі не існує єдиного загальноприйнятого визначення поняття «культурний простір», а найбільш поширеними є позиціювання як: історично, територіально та демографічно зумовленого складного культурологічного, соціального, психологічного, філософського поєднання цінностей, ідей, предметів, речей, традицій, настроїв, етичних, естетичних норм, соціально-політичних поглядів у певній культурній ситуації, що проявляються у конкретний час в межах конкретного ареалу; простір творчої діяльності людини, що забезпечує діалог різних культур на основі символічної мовленнєвої комунікації та народжує нові цінності і сенси, формує багатоманіття культурних текстів і виступає як єдність культур того чи іншого ареалу; інтегрованої моделі, сукупності взаємодоповнюючих культурних практик та механізмів їх функціонування; системної цілісності кількох рівнів: довкілля, соціуму, комунікації та інтелекту; умовного ареалу, в якому формується та реалізується творча діяльність людини.

Характерними властивостями культурного простору є: наявність чіткої структури, динаміка, неоднорідність, універсальність, фундаментальність, віртуальність та ін.

Дослідження виявило, що в сучасному науковому вимірі існує кілька теоретичних концепцій культурного простору: антропологічні, абстрактні та літературно-мистецькі (за О. Гриценко); основними методологічними підходами до його дослідження є: функціональний, акціоналістський, антропологічний, діалектичний, ноосферний, кібернетичний, реляційний, синергетичний, інформаціологічний.

Ключові слова: культурний простір, дефініція, методологічні традиції, культурологічні підходи, теоретичні концепції.

Oleksiy KRASNENKO

Lecturer at the Department of Television Journalism and Actor's Skills, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Yevhena Konovaltsia street, Kyiv, Ukraine, 01133

ORCID: 0000-0001-9678-1603

To cite this article: Krasnenko, O. (2023). Definitzii kulturnoho prostoru v systemi kulturolohichnoho znannia [Definitions of cultural space in the system of cultural knowledge]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 160–166, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-22>

DEFINITIONS OF CULTURAL SPACE IN THE SYSTEM OF CULTURAL KNOWLEDGE

The **purpose** of the article is to reveal the essence of the concept of "cultural space" based on the analysis of the concepts of "culture" and "space", the analysis of its interpretation in domestic and foreign scientific literature, as well as clarification of methodological approaches to its research. The **research methodology** combines the method of interpretation and operationalization of concepts (to reveal the content essence of the concept of "cultural space"),

the method of terminological analysis, the method of theoretical analysis of scientific literature on the research topic, etc. The outline of the most common definitions of the concept of "cultural space" in cultural works and the analysis of methodological approaches to its research determine the scientific novelty. Conclusions. In modern cultural literature, there is no single generally accepted definition of the concept of "cultural space", and the most common are positions as: a historically, territorially and demographically conditioned complex cultural, social, psychological, philosophical combination of values, ideas, objects, things, traditions, attitudes, ethical, aesthetic norms, socio-political views in a certain cultural situation, manifested at a specific time within a specific area; the space of human creative activity, which provides a dialogue of different cultures based on symbolic speech communication and gives birth to new values and meanings, forms a multiplicity of cultural texts and acts as a unity of cultures of one or another area; integrated model, a set of complementary cultural practices and mechanisms of their functioning; system integrity of several levels: environment, society, communication and intelligence; conditional area in which the creative activity of a person is formed and realized.

The characteristic properties of the cultural space are: the presence of a clear structure, dynamics, heterogeneity, universality, fundamentality, virtuality, etc.

The study revealed that in the modern scientific dimension there are several theoretical concepts of cultural space: anthropological, abstract and literary and artistic (according to O. Hrytsenko); the main methodological approaches to its research are: functional, actionist, anthropological, dialectical, noospheric, cybernetic, relational, synergistic, informational.

Key words: *cultural space, definition, methodological traditions, cultural approaches, theoretical concepts.*

Актуальність проблеми. У багатьох сучасних наукових публікаціях з проблем культури поширеним є поняття «культурний простір», проте явище, означене ним досі належить до числа маловивчених. Частина праць, в яких згадується культурний простір, присвячена дослідженню інших питань культурології і вживається як фігура мови, або як метафора. Складність та багатоаспектність явища культурного простору зумовило появу багатьох різноманітних спроб його визначення та уточнення його меж.

На сучасному етапі систематична культурологічна рефлексія складного феномену культурного простору необхідна для його подальшого удосконалення, зростання інтелектуального, морального та естетичного потенціалу. Вивчення та осмислення існуючих дефініцій культурного простору має методологічне значення для його дослідження, дозволяє виділити основні напрями культурологічної думки, визначити ті з них, що розглядають досліджуване явище як системну цілісність.

Аналіз останніх досліджень. Проблема культурного простору отримала висвітлення в окремих дослідженнях та публікаціях вітчизняних науковців: дисертаційному дослідженні О. Степанової «Національний культурний простір України: концептуальні засади розвитку і становлення» (2017); монографіях: О. Гриценка «Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування» (2019) та О. Шершньової «Формування нової моделі культурного простору (на

прикладі громад Рівненщини)» (2019); статтях: О. Олійник «Культурний простір, комунікація, місто: співвідношення понять» (2019), А. Філіної «Культурний простір: основні його види та культурна діяльність суспільства щодо задоволення соціокультурних потреб громадян» (2016), А. Давиденко «Культурний простір як основа формування концептів» (2019), В. Марченко та С. Віткалова «Регіональний культурний простір України як фактор активізації мистецької ініціативи» (2014), Г. Фесенко «Роль музеїв у формуванні культурного простору України» (2012) та ін. Акцентуючи на важливості висвітлених авторами різноманітних концепцій культурного простору, особливостей формування культурного простору України, чинників впливу на його подальший розвиток та значущості названих наукових праць для подальших культурологічних досліджень, все ж зауважимо на важливості подальшої розробки означеного питання.

Мета дослідження – виявити сутність поняття «культурний простір» на основі аналізу понять «культура» та «простір», проаналізувати його трактування у вітчизняній та закордонній науковій літературі та методологічні підходи до його дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття «культура» зазвичай відноситься до моделей людської діяльності та символічних структур, які надають такій діяльності значення. За Р. Вільямсом «культура» – один із найскладніших термінів, оскільки в його різноманітних визначеннях відображаються різні

теоретичні орієнтації для розуміння або критерії оцінки людської діяльності (Williams, 1983, с. 87). Антропологи найчастіше використовують термін «культура» для позначення універсальної людської здатності класифікувати, кодифікувати та символічно передавати свій досвід. Одне з важливих визначень «культури» було дано М. Мід у 1937 р.: згідно з ним «культура» означає «весь комплекс традиційної поведінки, яка була вироблена людською расою та послідовно засвоєна кожним поколінням (...) форми традиційної поведінки, які є характеристиками даного суспільства, групи товариств, певної раси, певної території чи певного періоду часу (Kupiainen, Sevänen, Stotesbury, 2004, с. 78).

Основним значенням культури є культивування природного росту та розширення; вдосконалення людського розуму. Таким чином, під культурою розуміються моделі поведінки, набуті суспільством і передані за допомогою символів. Вона включає мову, традиції, звичаї та інститути (Thapar, 2004, с. 15). Окрім того, культура відносно до традиції пов'язує минуле з сьогоденням, звідси неісторичний контекст, який є таким же важливим, як і сама культурна форма. Культура завжди є колективним явищем, оскільки вона принаймні частково поділяється з людьми, які живуть або жили в тому самому соціальному середовищі. У цій концепції культура є постійно мінливою сутністю: культура засвоюється, а не успадковується; вона походить від соціального середовища, а не від генів (Segers, 2002, с. 161). «Культура» — це ментальна конструкція, а не вроджена властивість певної спільноти. Теорія культури розглядає культуру як систему, що складається з низки підсистем, таких як економічна, освітня, релігійна, технологічна та художня підсистеми. Кожна підсистема базується на всіх видах діяльності, які виконують учасники. Це означає, що системний підхід цікавить усі «дії», усі «діяльності», які виконують учасники в межах певної підсистеми (Segers, 2002, с. 162). Культура – це спосіб життя людей, що складається з загальноприйнятих моделей мислення та поведінки, включаючи цінності, переконання, правила поведінки, політичну організацію, економічну діяльність тощо, які передаються від одного покоління до наступного шляхом навчання, а не біологічної спадковості (Young, 1994, с. 28).

Отже, культура – це система сенсів, цінностей, відносно яких ми взаємодіємо. Організація простору, часу, значення та комунікації систематично пов'язані з культурою (Rapoport, 1977, с. 14).

У зв'язку з цим можна резюмувати, що: культура вивчається і залежить від виховання в межах – культурного простору; значна складова культури знаходиться нижче рівня свідомого усвідомлення; культурні моделі структурують як мислення, так і сприйняття. У минулому культури часто розглядалися цілком раціоналістично як свідомі творіння. Подібним чином існували більш-менш чіткі рейтинги культур від найпримітивнішої до нашої. Сучасне мислення про культуру певним чином узгоджується з психоаналітичними ідеями, особливо щодо обмеженої та підпорядкованої ролі інтелекту, з розвитком концепції сучасної культури сам інтелект став розглядатися інакше. Людина набуває ідей, переконань, цінностей тощо свого суспільства, і що ці культурні особливості забезпечують основний матеріал, за допомогою якого вони думають і сприймають (Young, 1994, с. 43). Суспільство є структурою їх взаємодії, а культурний простір визначає розташування індивіда (або групи) у цій структурі.

Дослідники, виходячи з матеріалістичного принципу об'єктивності простору і часу, а також визнання їх специфічності на різних рівнях структурної організації буття розглядають простір як співвідношення багатьох явищ та процесів, що зовнішньо співіснують один з одним. Відносно культури це означає встановлення характеру і типу взаєморозміщення і взаємодій, що складають їх структуру на цей час.

Термін «культурний простір» стосується як людей, так і їхнього середовища в межах ряду природних і культурних цінностей. Це поняття визначає не лише певний тип простору, де здійснюється культурна діяльність – він більше пов'язаний із структурою простору, характеристиками навколишнього середовища та, перш за все, людьми в ньому. Поведінковий і психологічний простори також пов'язані з культурним простором, визначеним різними груповими елементами різних категорій, таксономій або доменів (Rapoport, 1977, с. 14). Отже, культурний простір – це не якась специфіка простору, а індивідуальне чи колективне сприйняття просторової якості культурних людей.

Ці типи просторів глибоко пов'язані зі способом життя людей. Оскільки культура завжди є колективним явищем, ці простори мають бути спільними просторами різної діяльності.

Одним із перших дослідників, який ввів у науковий обіг поняття культурного простору був французький історик Ф. Бродель – у своїй праці, присвяченій цивілізації він акцентує увагу на тому, що цивілізація – це «район, культурний простір, своєрідність культурних характеристик та феноменів» (Braudel, 1979, с. 180). Тобто для Ф. Броделя культурний простір пов'язаний виключно з локалізацією певних феноменів та територією їх поширення.

Категорія «простір» виникла і тривалий час існувала саме як категорія культури, а не науки, оскільки ще в давнину просторові характеристики мали символічний сакральний характер.

А. Моль розуміє культурний простір як простір комунікативного процесу, в якому поширюється і функціонує інформація. В середині цього простору він виокремлює кілька рівнів культури відповідно до суб'єкта культури: інформація, накопичена людством протягом історії, так звана «пам'ять світу»; культура колективу; культура соціальної групи; культура індивідуума, що залежить від попередніх рівнів (Moles, 1967, с. 77).

Е. Кассіреп досліджує простір як символічну форму культури, стверджуючи, що «те, що ми називаємо простором, є не якийсь-то своєрідний предмет, що опосередковано являється нам і скоріше упізнається через які-небудь «знаки», але скоріше своєрідний спосіб, особливий схематизм самого зображення. І в цьому схематизмі свідомість отримує можливість нового орієнтування, отримує специфічну спрямованість духовного погляду, завдяки якому всі форми «об'єктивної», непіддатливої дійсності ніби підлягають тепер перетворенню» (Cassirer, 1985, с. 103).

З культурологічної точки зору уточнення будь-якого поняття, включення його в систему конкретно загальних понять залежить від типологічної структури культурної доби, реального етапу розвитку її духовності, стилю та інших типологічних характеристик. Відповідно уточнення поняття «культурний простір» може бути здійснене крізь призму особливостей сучасної дійсності, для якого характерні поява нових ідей та тенденцій.

О. Олійник наголошує на тому, що в сучасній культурології поняття культурний простір «культурний простір розглядається як одна з форм побутування і втілення культури як складної динамічної система, яка постійно змінюється, оскільки, з одного боку, вона сама виробляє нові цінності, знаки і символи, а з іншого – наповнюється, взаємозбагачується надбаннями інших культур» (Олійник, 2019, с. 172).

На думку А. Давиденко, «культурний простір є базисом для формування культурних концептів, які, в свою чергу, репрезентують особливості культури, на основі якої вони утворені» (Давиденко, 2019, с. 84).

Т. Злобіна визначає культурний простір як «окультурений фізичний простір національної держави» (Злобіна, 2009); В. Піскун як «ідейно унаснажена формами культури й об'єктами (комплексами) буттєва сутність соціуму, що увиразнюється у звичаях і способах поведінки людини у повсякденному житті» (Піскун, 2011, с. 106–108).

О. Шершньова, акцентуючи увагу на тому, що незважаючи на формування поняття культурного простору в різних методологічних традиціях єдиної теоретичних розробки не отримало, виділяє наступні методологічні підходи до його дослідження: функціональний, акціоналістський, антропологічний, діалектичний, ноосферний, кібернетичний, реляційний, синергетичний, інформаціологічний, а також наголошує на таких його базових властивостях як: «структурованість, неоднорідність, динамічність, віртуальність, фундаментальність та універсальність, а також захищеність» (Шершньова, 2019, с. 61).

Серед культурологічних підходів до культурного простору найбільш поширеними є: герменевтичний (Г.-Г. Гадамер), акультураційний (Дж. Беррі, Р. Лінтон), ідеаційний (Е. Гуссерль), історичний, історично-інноваційний, культурологічно-аксіологічний, культурфілософський, семіотичний, соціологічний, цивілізаційний, та ін.

О. Гриценко, наголошуючи на відсутності різноманіття вітчизняних теоретичних концепцій культурного простору, акцентує на наявності кількох різноманітних концепцій культурного простору в закордонному науковому вимірі, які він умовно поділяє на три групи: антропологічного походження «ґрунтуються на тій обста-

вині, що будь-яка культура (в антропологічному сенсі) є культурою певної людської спільноти, а вона, як правило, населяє (чи в минулому населяла) певну територію» (Гриценко, 2019, с. 13), абстрактного характеру (нематеріального, що не прив'язаний до фізичного, де реально відбувається культурна діяльність суспільства) (Гриценко, 2019, с. 21) та літературно-мистецького походження (у цьому контексті «художній твір, у певному сенсі, утворює свій власний «уявлений простір»» (Гриценко, 2019, с. 24). Дослідник наголошує на тому, що всі означені концепції в процесі застосування відносно сьогоденної реальності є досить проблематичними, але при цьому основна засада, покладена в їх основу – «культурний простір як сукупність публічних сфер, у яких відбувається культурна комунікація членів «уявленої спільноти» лишається ревалентною (Гриценко, 2019, с. 54).

Варто зауважити, що найбільш поширеними є аксіологічні уявлення про культурний простір. Наприклад, М. Гайдеггер, аналізуючи співвідношення скульптур художнього образу та просторі, підіймає питання про те, чи є художній простір та простір буденного спілкування і поведінки суб'єктивно зумовленими та видозміненими формами єдиного об'єктивного космічного простору, аде ж вони є самостійними об'єктивними формами простору. Німецький філософ пропонує розглядати це питання крізь призму лінгвістичного підходу, вбачаючи в слові «простір» «свободу і відкритість для людського поселення і проживання» (Heidegger, 1969, с. 8). Отже, за М. Гайдеггером, простір – це присутність речей, їх збирання, спільне володіння, тілесне втілення місць, порожнечі (Heidegger, 1969, с. 7).

У представлених вище типах культурний простір характеризується на основі одного з базових принципів, що розкривають його сутність. Проте, оскільки воно є багатовимірним, його можна охарактеризувати лише з урахуванням взаємозв'язку його вимірів, тобто інтегративно. Засновані на системному підході уявлення про культурний простір склада-

ють інтегративний тип розуміння культурного простору. Такий підхід дозволяє розглядати культурний простір як цілісність, що являє розмаїття типів розуміння культурного простору в єдності. В кожному типі культурного простору базовим принципом вважається одне зі змін його сутності, тоді як інтегративний тип акцентує на ідеї багатовимірності сутності культурного простору.

Висновки. У сучасній культурологічній літературі не існує єдиного загальноприйнятого визначення поняття «культурний простір», а найбільш поширеними є позиціонування як: історично, територіально та демографічно зумовленого складного культурологічного, соціального, психологічного, філософського поєднання цінностей, ідей, предметів, речей, традицій, настроїв, етичних, естетичних норм, соціально-політичних поглядів у певній культурній ситуації, що проявляються у конкретний час в межах конкретного ареалу; простір творчої діяльності людини, що забезпечує діалог різних культур на основі символічної мовленнєвої комунікації та народжує нові цінності і сенси, формує багатоманіття культурних текстів і виступає як єдність культур того чи іншого ареалу; інтегрованої моделі, сукупності взаємодоповнюючих культурних практик та механізмів їх функціонування; системної цілісності кількох рівнів: довкілля, соціуму, комунікації та інтелекту; умовного ареалу, в якому формується та реалізується творча діяльність людини.

Характерними властивостями культурного простору є: наявність чіткої структури, динаміка, неоднорідність, універсальність, фундаментальність, віртуальність та ін.

Дослідження виявило, що в сучасному науковому вимірі існує кілька теоретичних концепцій культурного простору: антропологічні, абстрактні та літературно-мистецькі (за О. Гриценко); основними методологічними підходами до його дослідження є: функціональний, акціоналістський, антропологічний, діалектичний, ноосферний, кібернетичний, реляційний, синергетичний, інформаціологічний.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гриценко О. Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2019. 256 с.
2. Давиденко А. О. Культурний простір як основа формування концептів. *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Т. 2. Вип. 9. С. 84–87.

3. Злобіна Т. Роль культурного простору у процесі становлення української політичної нації: дис. ...канд. філос. наук. Київ: НІСД, 2009. 218 с.
4. Марченко В. В., Віткалов С. В. Регіональний культурний простір України як фактор активізації мистецької ініціативи. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія.* 2014. Вип. 8. С. 44–49.
5. Олійник О. М. Культурний простір, комунікація, місто: співвідношення понять. *Культура і мистецтво у сучасному світі.* 2019. Вип. 20. С. 169–177.
6. Піскун В. Формування культурного простору сучасної України: взаємодія українського і запозиченого. *Українознавчий альманах.* Вип. 5. Київ: КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2011. С. 106–108.
7. Степанова О. Національний культурний простір України: концептуальні засади розвитку і становлення : автореф. дис. ... доктора культурології : 26.00.01. Київ, 2017. 32 с.
8. Фесенко Г. Г. Роль музеїв у формуванні культурного простору України. Пространство литературы, искусства и образования – путь к миру, согласию и сотрудничеству между славянскими народами : сб. науч. трудов : по материалам VI междунар. науч.-практ. конф., Харьков, 16 декабря 2011 г. / [под ред. А. Г. Романовского, Ю. И. Панфилова]. Харьков : НТУ «ХПИ», 2012. С. 184–189.
9. Філіна А. Культурний простір: основні його види та культурна діяльність суспільства щодо задоволення соціокультурних потреб громадян. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство.* 2016. Вип. 1. С. 82–86.
10. Шершньова О. В. Формування нової моделі культурного простору (на прикладі громад Рівненщини): монографія. Острог : ФОП-видавець Свинарчук Р. В., 2019. 344 с.
11. Braudel, Fernand (1979). *Civilization and Capitalism, 15th–18th Century*, translated by Siân Reynolds, 3 vols.
12. Cassirer, Ernst (1985). *Symbol, Technik, Sprache: Aufsätze aus d. Jahren 1927-1933.* Hamburg: Mainer Verlag. pp. 93–119.
13. Heidegger, Martin (1969). *Zeit und Sein.* In: *Zur Sache des Denkens.* Tübingen, Niemeyer. pp. 5-31.
14. Kupiainen, Jari, Sevänen, Erkki, Stotesbury, John (2004). *Cultural Identity in Transition.* Atlantic Publishers and Distributors, New Delhi, India.
15. Moles, Abraham A. (1967). *Sociodynamique de la culture.* 343 p.
16. Rapoport, Amos (1977). *Human Aspects of Urban Form-Towards a Man Environment Approach to Urban Form and Design.* Oxford: Pergamon Press. 458 p.
17. Segers, Rien. T. (2002). *The Underestimated Strength of Cultural Identity Between Localising and Globalising Tendencies in European Union.* SPIEL: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft. Jg. 21. Heft 2. pp. 159-177.
18. Thapar, Romila (2004). *Cultural Transaction and Early India: 'Tradition and Patronage'.* Comprising History and Beyond, Oxford University Press. 46 p.
19. Williams, Raymond (1983). *Keywords,* London: Fontana. 339 p.
20. Young, Robert M. (1994). *Mental Space.* Process Press. 200 p.

REFERENCES:

1. Hrytsenko, O. (2019). Cultural space and national culture: theoretical understanding and practical formation [Kulturnyi prostir i natsionalna kultura: teoretychne osmyslennia ta praktychne formuvannia]. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy [in Ukraine].
2. Davydenko, A. O. (2019). Cultural space as a basis for the formation of concepts [Kulturnyi prostir yak osnova formuvannia kontseptiv]. *Zakarpatski filolohichni studii*, 2, 9, 84–87 [in Ukraine].
3. Zlobina, T. (2009). The role of cultural space in the process of formation of the Ukrainian political nation [Rol kulturnoho prostoru u protsesi stanovlennia ukrainskoi politychnoi natsii]. Phd thesis. Kyiv: NISD [in Ukraine].
4. Marchenko, V. V., Vitkalov, S. V. (2014). Regional cultural space of Ukraine as a factor in the activation of artistic initiative [Rehionalnyi kulturnyi prostir Ukrainy yak faktor aktyvizatsii mystetskoï initsiatyvy]. *Visnyk Mariupol'skoho derzhavnogo universytetu. Seriiia : Filozofiiia, kulturolohiiia, sotsiolohiiia*, 8, 44–49 [in Ukraine].
5. Oliinyk, O. M. (2019). Cultural space, communication, city: relationship of concepts [Kulturnyi prostir, komunikatsiia, misto: spivvidnoshennia poniat]. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti*, 20, 169–177 [in Ukraine].
6. Piskun, V. (2011). Formation of the cultural space of modern Ukraine: the interaction of the Ukrainian and the borrowed. [Formuvannia kulturnoho prostoru suchasnoi Ukrainy: vzaiemodiia ukrainskoho i zapozychenoho]. *Ukrainoznavchyi almanakh*, 5, 106–108 [in Ukraine].
7. Stepanova, O. (2017). National cultural space of Ukraine: conceptual foundations of development and formation [Natsionalnyi kulturnyi prostori Ukrainy: kontseptualni zasady rozvytku i stanovlennia] : avtoref. dys. ... doktora kulturolohii. Kyiv [in Ukraine].

8. Fesenko, H. H. (2012). The role of museums in shaping the cultural space of Ukraine [Rol muzeiv u formuvanni kulturnoho prostoru Ukrainy]. *Prostranstvo lyteratury, yskusstva y obrazovanyia – put k myru, sohlyasyiu y sotrudnychestvu mezhdru slavianskymy narodamy : sb. nauch. trudov : po materyalam VI mezhdunar. nauch.-prakt. konf.*, Kharkov, 16 dekabria 2011 h. / [pod red. A. H. Romanovskoho, Yu. Y. Panfylova]. Kharkov : NTU «KhPI», 184–189 [in Ukraine].
9. Filina, A. (2016). Cultural space: its main types and cultural activities of society in relation to the satisfaction of socio-cultural needs of citizens [Kulturnyi prostir: osnovni yoho vydy ta kulturna diialnist suspilstva shchodo zadovolennia sotsiokulturnykh potreb hromadian]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*, 1, 82–86 [in Ukraine].
10. Shershnova, O. V. (2019). Formation of a new model of cultural space (on the example of communities of the Rivne region) [Formuvannia novoi modeli kulturnoho prostoru (na prykladi hromad Rivnenshchyny)]. Ostroh : FOP-vydavets Svynarchuk R. V. [in Ukraine].
11. Braudel, Fernand (1979). *Civilization and Capitalism, 15th–18th Century*, translated by Siân Reynolds [in English].
12. Cassirer, Ernst (1985). *Symbol, Technik, Sprache: Aufsätze aus d. Jahren 1927-1933*. Hamburg: Mainer Verlag, 93-119 [in German].
13. Heidegger, Martin (1969). *Zeit und Sein*. In: *Zur Sache des Denkens*. Tübingen, Niemeyer, 5-31 [in German].
14. Kupiainen, Jari, Sevänen, Erkki, Stotesbury, John (2004). *Cultural Identity in Transition*. Atlantic Publishers and Distributors, New Delhi, India Reynolds [in English].
15. Moles, Abraham A. (1967). *Sociodynamique de la culture* [in French].
16. Rapoport, Amos (1977). *Human Aspects of Urban Form-Towards a Man Environment Approach to Urban Form and Design*. Oxford: Pergamon Press [in English].
17. Segers, Rien. T. (2002). The Underestimated Strength of Cultural Identity Between Localising and Globalising Tendencies in European Union. *SPIEL: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft*, 21, 2, 159-177 [in English].
18. Thapar, Romila (2004). *Cultural Transaction and Early India: 'Tradition and Patronage'*. Comprising History and Beyond, Oxford University Press [in English].
19. Williams, Raymond (1983). *Keywords*, London: Fontana [in English].
20. Young, Robert M. (1994). *Mental Space*. Process Press [in English].

УДК 793.31(477.86)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-23>

Карина КУРТЄВА

аспірантка, Харківська державна академія культури, вул. Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0000-0001-8434-764X

Бібліографічний опис статті: Куртєва, К. (2023). Народно-сценічний танець Прикарпаття як одна з частин драматичної вистави. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 167–175, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-23>

НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ ПРИКАРПАТТЯ ЯК ОДНА З ЧАСТИН ДРАМАТИЧНОЇ ВИСТАВИ

У статті висвітлено процес входження народно-сценічного танцю до драматичної вистави. Цей процес не завжди був гладкий. Але, як результат, зародилась українська драматична вистава, що в своїй основі базувалась на симбіозі музики, танцю та драматичної дії. Танець перестав бути додатковим елементом, а став, на рівні з іншими виражальними засобами, характеризувати головних героїв та бути елементом розвитку сюжетної лінії вистави. У статті детально проаналізовано, як засіб виразності, народно-сценічний танець у драматичних виставах минулого та сьогодення. Значну увагу приділено аналізу вистав «Верховинці», «Довбуш», «Гуцульський рік», «Галька», «Олекса Довбуш», «Гуцульське весілля», «Украдене щастя», «Гіні забутих предків» у постановках як авторів минулого, так і в сучасних інтерпретаціях. Виокремлені засади використання народно-сценічного танцю у драматичних та музично-драматичних виставах.

Мета дослідження – дослідити та проаналізувати народно-сценічний танець у виставах минулого і сучасності. Виокремити основні положення трактування народно-сценічного танцю у драматичній виставі.

Методологія дослідження. У статті використано низку дослідницьких методів, а саме: історичного, описового, системного. Компаративний метод дав змогу з'ясувати механізми зародження української драматичної вистави її становлення й розвиток. У роботі використано порівняльний аналіз та синтез фахових праць дослідників у галузях етнографії, культурології, мистецтвознавства, що пов'язані з темою статті.

Наукова новизна публікації полягає в тому, що в ній досліджено різні аспекти народно-сценічного танцю Прикарпаття в контексті включення його до драматичної вистави.

Висновки. Використання народно-сценічних танців Прикарпаття в драматичних виставах досить широке та різноманітне. Народний танець став вагомим складовим елементом вистав. У перших виставах балетмейстери ставили за мету популяризацію народного танцю. У сьогоденні реаліях народно-сценічний танець пройшов складний шлях адаптації та став невід'ємною частиною репертуарів сучасних драматичних та музично-драматичних театрів України. Хореографічні постановки відбуваються за законами народно-сценічного танцю: мають сценічну драматургію, складні рухи та парні підтримки, але відбулася зміна в манері виконання з народної на академічну.

Ключові слова: українська культура, хореографічна культура, культурний код, народний танець, народно-сценічний танець, драматична вистава, національний драматичний театр.

Karyna KURTIEVA

Postgraduate Student, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi Uzviz street, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0000-0001-8434-764X

To cite this article: Kurtieva, K. (2023). Narodno-stsenichnyi tanets Prykarpattia yak odna z chastyn dramatychnoi vystavy [Folk-stage dance of Prykarpattia as one of the parts of a dramatic performance]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 167–175, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-23>

FOLK-STAGE DANCE OF PRYKARPATTIE AS ONE OF THE PARTS OF A DRAMATIC PERFORMANCE

The article highlights the process of folk-stage dance's entry into the dramatic performance. This process was not always smooth. But, as a result, the Ukrainian dramatic performance was born, which was based on the symbiosis of music, dance and dramatic action. Dance ceased to be an additional element and began, along with other expressive means, to characterize the main characters and to be an element of the development of the storyline of the performance. The article analyzes in detail the use of folk-stage dance as a means of expression in dramatic performances of the past

and present. Considerable attention is paid to the analysis of the plays "Verkhovyntsi", "Dovbush", "Hutsul Year", "Halka", "OleksaDovbush", "Hutsul Wedding", "Stolen Happiness", "Shadows of Forgotten Ancestors" in productions by both past and present authors. The principles of using folk-stage dance in dramatic and musical-dramatic performances are highlighted.

The purpose of the study is to investigate and analyze folk-stage dance in performances of the past and present. To highlight the main provisions of the interpretation of folk stage dance in a dramatic performance. **Research methodology.** The article uses a number of research methods, namely: historical, descriptive, systematic. The comparative method made it possible to find out the mechanisms of the origin of the Ukrainian dramatic performance, its formation and development. The work uses a comparative analysis and synthesis of professional works by researchers in the fields of ethnography, cultural studies, and art history related to the topic of the article.

Research methodology. The article uses a number of research methods, namely: historical, descriptive, systematic. The comparative method made it possible to find out the mechanisms of the origin of the Ukrainian dramatic performance, its formation and development. The work uses a comparative analysis and synthesis of professional works by researchers in the fields of ethnography, cultural studies, and art history related to the topic of the article.

The scientific novelty of the publication lies in the fact that it explores various aspects of the folk-stage dance of Prykarpattia in the context of its inclusion in a dramatic performance.

Conclusions. The use of folk stage dances of the Carpathian region in dramatic performances is quite wide and varied. Folk dance has become a significant component of performances. In the first performances, choreographers aimed to popularize folk dance. In today's realities, folk-stage dance has gone through a difficult path of adaptation and has become an integral part of the repertoires of modern drama and music-drama theaters in Ukraine. Choreographic performances are based on the laws of folk-stage dance: they have stage drama, complex movements and paired supports, but there has been a change in the manner of performance from folk to academic.

Key words: Ukrainian culture, choreographic culture, cultural code, folk dance, folk stage dance, dramatic performance, national drama theater.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Проблемою статті є вивчення та аналіз аспектів включення народно-сценічного танцю до драматичної вистави. Актуальність цієї проблематики пов'язана з тим, що наразі гостро стоїть питання національної ідентичності. Включення народного танцю до сучасних вистав дає можливість впливати на глядача засобами мистецтва, виховувати почуття любові до свого, українського, до свого минулого, задля сьогодення та заради майбутнього.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наукові дослідження хореографічної культури Прикарпаття здійснювали та здійснюють відомі науковці, етнохореологи як минулого, так і сучасності. Серед відомих дослідників минулого слід виділити А. Терещенка (1806–1865), П. Чубинського (1839–1884), В. Верховинця (1880–1938), В. Шухевича (1849–1915), В. Авраменка (1895–1981), Р. Гарасимчука (1900–1976), А. Гуменюка (1916–1982), К. Василенка (1925–2002) та інших. Сучасні дослідники О. Бігус, А. Тимчула, Л. Триняк, О. Квезько, Н. Марусик поглибили дослідження науковців минулого та працювали спираючись на вектор популяризації та збереження національної культури Прикарпаття. Проблемою включення народно-сценічного танцю у вистави займалися у своїх працях Ю. Станішевський, П. Білаш, Н. Семенова.

Мета дослідження – дослідити та проаналізувати народно-сценічний танець у виставах минулого і сучасності. Виокремити основні положення трактування народно-сценічного танцю у драматичній виставі.

Виклад основного матеріалу. З початком формування національної літератури та нової української драматургії у драматичних виставах, як одним із засобів виразності, став використовуватися народний танець. Він почав бути способом характеристики головних героїв та елементом спроможним сфокусувати на собі глядача та максимально наситити сценічну дію. Багато науковців у своїх дослідженнях звертали увагу на те, що драматична вистава являє собою симбіоз музичного, хореографічного та театрального мистецтва. Про єдність музики та народного танцю при розвитку драматичної дії в українській музично-драматичній виставі у дисертаційному дослідженні наголошує Н. І. Марусик (Марусик, 2019).

З середини XIX століття почав свій розвиток національний драматичний театр Прикарпаття (Кордон, 2010, с. 430). До цього тут існувало декілька національних вистав. Однією з них була вистава за п'єсою «Карпатські верховинці» Ю. Корженівського – «Верховинці». Вона містила велику кількість народних прикарпатських танців, які зберігали фольклорну танцювальну традицію, типові рухи та ком-

позиційну особливість. На думку науковців ці танці були досить життєдайними і емоційними та передавали національний гуцульський колорит. На початку ХХ століття вже Г. Хоткевич зробив другу спробу постановки «Верховинців». Як українські, так і польські газети схвально відгукувалися про виставу, особливо про високий професіоналізм акторів-аматорів, які виконували танці, бо актори не інтерпретували гуцульські танці, а виконували як першоджерело.

Гнат Хоткевич сприяв оновленню та становленню Гуцульського театру та української драматичної вистави в цілому. Він створив вистави, в яких значне місце займає народний танець. Репертуар Гуцульського театру він збагатив своєю п'єсою «Довбуш», яка запала в душі глядачам.

Легенда про Олексу Довбуша є, таким собі, містком, що поєднує покоління українців та дозволяє зберегти нашу національну ідентичність. Це особливо актуально з урахуванням сьогоденних реалій. Олекса Довбуш в інтерпретації Г. Хоткевича є тим ретранслятором культурного та національного коду, що поєднує різні покоління українців. Такий герой, вірець, приклад є «логічним поєднанням догм життя гуцулів з притаманними їхній традиційній культурі виразними засобами, типовими для всіх видів народної творчості» (Мостова, Островська, Брагіна, 2021).

Багато поетів, письменників, драматургів, фольклористів звертались до теми народного героя. Зачарований життям гуцулів, їх звичаями, традиціями Г. Хоткевич створив свого Олексу Довбуша на основі історичного персонажу дуже правдиво та реалістично. Це суворий, консервативний але сповнений гідності, впевненості, самоповаги, бунтарської вдачі герой. Крім того він наділений почуттями справедливості, милосердя та співчуттям до людей (Шлемко, 2017).

Українські автори при реалізації своїх постановок стикнулися з проблемою відсутності танцівників народного танцю, це звужувало можливості постановки до можливостей танцівників. Такої проблеми не було у Г. Хоткевича. Його актори були носіями гуцульських народних традицій, тому автор мав набагато більше можливостей для реалізації своїх задумів. Бездоганне володіння рідним народним мистецтвом дало

можливість наситити музично-драматичну виставу автентичним народним танцем зберігаючи без змін його композиційну структуру.

Свої твори Г. Хоткевич створював відповідно до історичної правдивості, дослідженої ним. Його дослідження Прикарпатського народного танцю, а саме танцю «Аркан» з використанням барток, було детально описане в п'єсі «Непросте». Зробивши аналіз цього теоретичного зразка народного танцю, можна констатувати, що театральна вистава збагатилася справжнім хореографічним твором (Марусик, 2019). Цей танець мав швидкий темп, контрастність у чергуванні фігур, безперервність зміни руху та використання бартків, тобто використовував прикарпатські танцювальні традиції. Танці створювали реальність подій на сцені, а виступи Гуцульського театру отримували схвальні відгуки у пресі. Танець перестав бути бездієвим, а концепція втілення драматичної вистави Г. Хоткевича заклала підґрунтя для розвитку хореографічного та театального мистецтва Прикарпаття та всієї України.

Режисер М. Садовський прикладав зусиль, щоб націоналізувати ще одну оперну виставу «Галька», тому у ній з'явилися, нарівні з гуцульським костюмами, гуцульські народні танці, створені, за фольклорним зразком В. Верховинцем (Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття, 2006, с. 48). Таким чином у виставу був включений «Аркан». Але «українізація» не пішла на користь сюжету та виставі в цілому.

За репертуаром багатьох українських театрів закріпилася вистава «Олекса Довбуш». Хореографічну партитуру до вистави створювало багато українських балетмейстерів, намагаючись зберегти автентичну складову Прикарпатських народних танців. У 1947 р. на сцені Львівського академічного драматичного театру імені М. Заньковецької це намагався зробити і Я. Чуперчук. Сучасний репертуар музично-драматичних та драматичних театрів, до речі, не має в репертуарі вистави «Олекса Довбуш».

Ще одну виставу Г. Хоткевича «Гуцульський рік», що була створена для Гуцульського театру сміливо можна назвати етнонарисом. Вона детально знайомила глядача з віруваннями, побутом, традиціями, естетикою, обрядовими діями, звичаями гуцулів та містить зафіксовані та композиційно цілісні гуцульські танці, які

зберегли свою неповторну манеру виконання, характер, автентичну форму, рухи, стрій. Кожна пора року у виставі зображується через основне календарне свято (на Святий вечір – колядки, на Великдень – хороводи, тощо). Автор мав на меті здивувати глядача автентичністю, тому вистава створена в рустикальному стилі. Кожна частина вистави зберегла типові форми танців (крім інтерпретації поховальних обрядів). На жаль не збереглося детальних описів перших постановок танців у виставах Гуцульського театру, але, з огляду, на повідомлення та критику у пресі можна говорити про те, що танці носили темпераментний і запальний характер та були насичені складними для виконання хореографічними рухами.

На відміну від «Олекси Довбуша», вистава «Гуцульський рік» має попит серед сучасних режисерів. Нині вона відтворена на сценах Національного академічного Львівського драматичного театру імені М. Занковецької та Коломийського академічного обласного українського драматичного театру імені І. Озаркевича. Такий попит до етномістерії Гната Хоткевича є бажанням звернення до етностилістики та мистецьким пошуком. Сучасні постановки здійснюються через власне світобачення в нових культурних реаліях. Говорячи про «Гуцульський рік» Коломийського академічного обласного українського драматичного театру ім. І. Озаркевича, слід зазначити автентичний стиль виконання. Гуцульські народні танці зберігають національний колорит, але відтворюють його поверхнево, зберігаючи загальну композицію виконання танців по колу, основні кроки, тропіки, типові положення у парах. Але існує деяка обмеженість, що є недосконалістю хореографічної підготовки артистів.

«Гуцульський рік» Національного академічного Львівського драматичного театру ім. М. Занковецької тяжіє до сучасного сприйняття та модернових тенденцій, але в їхньому виконанні гуцульські танці виразніші, більш насичені складною технікою, що говорить про кращі виконавські можливості танцівників. Справляє враження масовий характер виконання, що підсилене мізансценами. Жіночі партії (хороводи) зберігають тендітність, сакральність побудови ритуальних весняних дійств та магичність. У чоловічих присутня чітка ритмізація руху, що відразу занурює глядача в музично-хореогра-

фічний гуцульський фольклор. Народні танці, що відтворюють весільний обряд у останній частині є своєрідною кульмінацією вистави. Вони досить масові, виконуються у швидкому енергійному темпі. У весільних танцях збережені основні кроки гуцульського танцю, характер виконання, положення рук, кружляння та колоподібний рисунок.

У виставі «Гуцульський рік» відновлена автентичність, що втілює ознаки гуцульського фольклору, осучаснена народна спадщина, вистава є, таким собі, містком між епохами, що дає глядачу проблему, над якою слід замислитися. Всі танці поставлені з урахуванням гуцульських традицій зі збереженням рухів та композиційної структури у канонічній формі. Елементи гуцульського народного костюму стилізовані та в значній мірі переосмислені декорації.

У 2021 р. у Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка відбулася прем'єра вистави «Гуцульське весілля», створеної за етнографічними описами В. Шухевича в монографії «Гуцульщина». Володимир Шухевич детально описав весільний гуцульський обряд від заручин до весілля. Це дало можливість режисеру відтворити це дійство на сцені. Сюжетні дії та танці у виставі відтворені згідно опису В. Шухевича: «Скоро піде звістка про заручини до сусід та кровних, ті сходять ся, найде ся і скрипичник, заграє весівної, з якою ідуть співи та танець...» (Шухевич, т. 3, с. 13) «Скрипка зачинає грати, молоду виводять з комори; передом іде її мама, потім тато, дружба, дружки, мама і тато князя. Ледви увійдуть у хороми, вириває ся дружба наперед і ловить ся з молоддю до танцю, а прочі імуться теж в колесо і гуляють собі. Як дружба відгуляє з княгинею, розпускають і тамті колесо, і гуляють, з ким хто хоче» (Шухевич, т. 3, с. 56). В. Шухевич детально описав обряди та обрядові дії, але не зміг так детально описати танці бо не мав професійних навиків у цьому питанні. Дмитро Лека, хореограф «Гуцульського весілля», створив танці за канонами гуцульського народного танцю, які описав Р. Герасимчук та деякі інші етнохореологи. Хореоавтор створив танці з коловою композицією, положенням танцівників у парах, присутністю типових гуцульських рухів.

У 1892 р. відбулася перша постановка вистави «Украдене щастя» за твором І. Франка. Ця вистава утвердила, так звані, «інструменти адаптації» народного танцю у балетну виставу. Через деякий час вистава увійшла у «золотий фонд» драматичних та музично-драматичний театрів України. Твір І. Франка є своєрідним культурним кодом нації та проникає у душу українців протягом багатьох років. Незважаючи на постановки різних хореографів вистава передає автентичний колорит західних регіонів України, їх традиції, звичаї, побут та є спадщиною української культури. Нажаль, не залишилося відомості про хореографічне вирішення вистави «Украдене щастя» Кость Підвисоцького на сцені театру «Руська бесіда» у Львові та вистави Івана Карпенка-Карого, на сцені театру «Бергонь» у 1904 р.

Відомим залишилися хореографічні вирішення вистави знаними українськими етнохореологами та балетмейстерами Я. Чуперчуком, В. Петриком та ін. Ярослав Чуперчук втілює свою постановку на сцені театру ім. І. Франка у Києві за редакцією Гната Юри, що був знавцем народного гуцульського танцю. Світ побачив знаменитий аркан Чуперчука (що зараз сприймають як канонічну форму цього танцю) та два парно-масові танці, що стали своєрідними взірцями ритуального танцю. У аркані відтворені усі типові рухи та фігури гуцульського танцю. Актори мали неабияку майстерність у виконанні гуцульського танцю та вирізнялися своїм темпераментом у процесі його виконання. «Парні оберти», «трясунці», «ключі», «підбівки», «притупи», «доріжки», «трясунці», «чоловічі присяди», а також колова композиція були характерні для парних танців. Перша коломийка характеризувала взаємовідносини в громаді та передавала веселий настрій, що панував серед молоді. Танець виконувався з бартками та супроводжувався приспівками. Другий танець виражав негативне ставлення молоді до головних героїв, мав виразну структуру та фігури, а ще, так би мовити, «підсилював емоційну напругу» суспільства. Танці Я. Чуперчука занурили глядача у гуцульський побут з його темпераментом та настроєм, а артисти з задоволенням передавали задум хореографів незважаючи на складність виконання, бо виконавська майстерність артистів була на високому рівні. Майстерність балетмейстера, високий рівень технічних можли-

востей артистів трупи стали запорукою успіху та схвальної реакції критиків у порівнянні з «ліричною поемою» (Стасько, 2004).

Реалізація задуму І. Франка різними постановниками-драматургами щоразу висвітлює соціокультурні зміни у суспільстві використовуючи пластичні рішення. Хореографія підсилює емоційний стан та емоційне враження про місце, час подій та сприяє популяризації танцювального фольклору.

Вистава «Украдене щастя», приблизно в у цей же період, поставлена на сцені Львівського державного українського театру ім. Т. Г. Шевченка, який був у 1940 р. перейменований у театр ім. Лесі Українки. У 1949 р. та 1976 р. режисером Ф. Стригуном вистава повторно відтворювалася, але не збереглися інформація про її пластичне рішення.

«Украдене щастя» реалізовувалося у традиційний спосіб в різних постановках майже до кінця ХХ ст. Пластичне рішення вистави підкреслювало традиції та національний фольклорний колорит Прикарпаття.

У Харківському державному академічному драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка вистава «Украдене щастя» втілена за класичним канон: у традиційній формі, збережена композиційна структура, типові рухи, положення рук у парах та витриманий темперамент у виконанні гуцульського танцю. Постановкою народних танців займався Володимир Петрик, уже відомий тоді як канонізатор прикарпатського народно-сценічного танцю. В. Петрик на той час реалізував велику кількість постановок та концертних програм у різних колективах України. Він переймав досвід І. Чуперчука, П. Вірського та інших знаних митців того часу. Хореограф реалізував хореографічні картини з чіткою драматургією, складною композицією, насиченими рухами, комбінаціями. Коломийка В. Петрика характеризується коловою композицією, має декілька фігур, виділяється швидким темпом з різкою зміною напрямів руху. Для неї характерні такі рухи: «голубці», «тропітка», «переступники», легкий біг у парах. Роблячи порівняння пластичних рішень В. Петрика та Я. Чуперчука слід зауважити, що В. Петрик прагнув до об'ємного використання сценічного простору, емоційного та експресивного виконання рухів та передачі емоційного стану танцівником. Його танець мав усі

характерні ознаки народно-сценічного танцю. Танці Я. Чуперчука, у своїй переважності, мали фольклорну складову зберігаючи колоритність та регіональні ознаки. Володимир Петрик у своїх постановках часто втілював сюжети літературних творів та легенд. Вагоме місце серед них займають легенди про Олексу Довбуша. Хореограф реалізував дві вокально-хореографічні сюїти та цю тематику: «Олекса Довбуш» та «Опришки Олекси Довбуша». Посвята в опришки, як символ мужності тасили, є лейтмотивом цих творів. «Аркан» – є показовим танцем, що втілює традиції та вдачу гуцулів. Обидві сюїти мають героїчну складову та ґрунтуються на традиціях посвяти у воїни. Танці визначають риси характеру чоловіка-воїна: силу, мужність, вірність, витривалість, спритність, майстерність і володінні зброєю. Не забуває В. Петрик і про язичницьку складову у традиціях опришків: сильні удари ногами об землю, стрімкість зростання темпу як прохання у землі сили для гуцула-воїна.

Наступним етапом розвитку драматичної вистави стали 90-ті рр. ХХ ст. Це час сучасних сміливих пластичних рішень, спричинених новими культурними перетвореннями у суспільстві. Продуктом постмодерністських пошуків стала вистава І. Волицької «Украдене щастя» (1998 р.) на сцені творчої майстерні «Театр у кошику» Національного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса. Фантастична мінімалістська феєрія, що зосереджена тільки на головних героях. Новітній підхід до пластичного рішення: рухи танцівників формуються просторі та часі за емоційним станом, один рух – один внутрішній емоційний імпульс. Але незважаючи на новомодний підхід збережені ознаки гуцульського танцювального канону.

Сьогоднішня театральна вистава знаходиться у творчому пошуку нового змісту та форм, що б уконтентували суспільний попит в процесі руху до загальноєвропейських цінностей. Театр сьогодні, перш за все, є «клієнтоорієнтований», тобто зосереджений на глядачеві, на задоволенні його естетичних потреб. Але він, все ж, хоче, так би мовити, «вести діалог з глядачем», розкривати та показувати емоції, психологічні стани, реакції людини. Сучасні автори театральних вистав хочуть змусити глядача замислитися і танець допомагає в цьому процесі.

Тому режисери все активніше використовують танець як знаряддя національної ідентифікації, засіб довершення драматичної дії та інструмент зосередження уваги та емоційної дії.

Вистава «Украдене щастя» не втратила актуальності. Вона переформатовує виразні засоби та форми, орієнтуючись на потреби глядача. Незважаючи на постмодерністський плин часу загальний зміст та завдання вистави залишаються незмінними. З кожним культурним витком мистецтво змінюється, тому й виставі з її пластичними рішеннями потрібно підлаштовуватися під нові соціокультурні тенденції.

У традиційному форматі «Украдене щастя» І. Франка знайшло своє втілення і на сцені Київського академічного обласного музично-драматичного театру ім. П. К. Саксаганського. Д. Фридинський, балетмейстер-постановник театру, втілює на сцені звитязний аркан та емоційну гуцулку. Ці танці напружують емоційну лінію вистави та надають характеристику образам, особливо гуцулка. Вона (гуцулка) наближена до архаїчної коломийки завдяки коловій композиції, а оптимістичний, бадьорий характер та швидкий темп занурюють у молодіжну сільську атмосферу. Аркан – передає доблесно-геройський стан танцю, але має малу кількість комбінацій і рухів та просту композицію у порівнянні з танцями В. Петрика та Я. Чуперчука.

Вистава «Украдене щастя» (2016 р.) режисера Ф. Стригуна на сцені Національного академічного драматичного театру ім. М. Занковецької також реалізована у традиційному стилі. Вистава не втрачає канонічності у пластичних рішеннях та тяжіє до рустикальності, що теж є запитом суспільства.

У 2020 р. відбулася прем'єра «Украденого щастя» у Полтавському академічному музично-драматичному театрі ім. М. В. Гоголя (режисер В. Шевченко, балетмейстер С. Мельник). Вистава має декілька масових хореографічних сцен. Привертають увагу переходи між акторськими та хореографічними сценами. Балетмейстерка зберегла танцювальну традицію Прикарпатського регіону, але танці реалізовувалися як народно-сценічні, тому авторка використала досить складну танцювальну техніку, складні перебудови, парні підтримки. Цьому сприяла висока хореографічна підготовка та виконавські здібності танцівників. Пластичне рішення

вистави виконане у сучасних тенденціях та актуальних формах та має велику кількість авторських неординарних рішень. Пристрасна коломийка складається з рухів традиційних для танців горян. Це «доріжки», «голубці», «переступники», «тропіки», «підскоки», чоловічі «присядки», «зальотний біг», тощо. Коломийка має структуровану композицію, жвавий темп. Танець передає безтурботність та життєрадісність сільської молоді. Дещо менш структурованими є пластичні рішення (хоча з дотриманням регіональних традицій та канонів) сцен, що генерують почуття відчаю, напруги емоційного занепокоєння, стурбованості.

Літературний та фольклорний матеріал, що використовують сучасні автори для втілення своїх хореографічних задумів потребують пошуку нових ідей. Сценічне мистецтво, керуючись новітніми тенденціями, втілює сучасне рішення п'єси Івана Франка «Украдене щастя». Стиль пластичного вирішення вистави, її «зовнішній вигляд», сценічний простір та сценічна дія наразі змінюється, відповідно до смаків та естетичних вподобань глядачів (Мостова, Островська, Брагіна, 2021). У сучасній стилістиці та перенесенням героїв у сьогодення вирішена вистава «Украдене щастя» за редакцією Д. Богомазова на сцені Національного академічного драматичного театру імені І. Франка. Режисер трансформував героїв у сучасних людей, які «живуть поруч» та примусив глядача побачити серед героїв себе на свій душевний стан. Хореографічну складову вистави реалізувала О. Семьошкіна. При вирішенні пластичної складової вистави хореоавторка зосередилась не на гуцульському народному танці, а на емоційності та темпераментності виконання. «Хореографічні мізансцени поєднують в собі основні характеристики сучасних вуличних стилів та національні темпераменти» (Мостова, Островська, Брагіна, 2021). Незважаючи на ґрунтовну зміну у хореографії, відчувається русти кальна танцювальна традиційність, завдяки якій створюється настрій, переключається сприйняття від ідилічності та спокою до тривоги та напруження.

Режисерка Ольга Турутя-Прасолова 19 грудня 2021 року реалізувала постановку вистави «Украдене щастя» на сцені Харківського академічного драматичного театру ім. О. С. Пушкіна. В інтерпретації авторки на пер-

ший план виходять внутрішні переживання героїв, емоційний стан, а не національні особливості. Вистава тяжіє до психоаналізу втраченого щастя, розплати за свої вчинки, хоча й вирішена у традиційному стилі. Над втіленням пластичного рішення працювала балетмейстерка Н. Федіна. Її робота більше спрямована на продукування необхідних емоційних станів на настроїв. Характеристика героїв відбувається через рух. Передача національної колоритності реалізувалась через ритуальні танці та танцювальні мізансцени, де хореоавторка послуговувалася цікавими способами зосередження уваги глядачів.

«Тіні забутих предків» за повістю Михайла Коцюбинського – є культовою виставою у якій фольклорні танцювальні традиції Прикарпаття стилізуються та осучаснюються. Пластичним рішенням цієї вистави займалися різні автори, починаючи від В. Петрика. У різні періоди свого існування вистава трактувалася по-різному. Це залежало від соціокультурних процесів, мистецьких напрямів та рухів, режисерського бачення. Хореографічне та балетмейстерське рішення відповідало цим тенденціям. Перші хореоавтори намагалися трактувати своє хореографічне бачення в рамках танцювального канону, якомога детальніше зберігаючи фольклорний народний танець. Вистава завжди мала характерні гуцульські танці: коломийку та аркан. Перша коломийка – пронизана піднесенням, небуденним настроєм, веселим характером та швидким темпом – відображає зустріч Івана та Марічки. Друга – зовсім інша за характером, в ній балетмейстери намагалися передати почуття спустошеності, байдужості, розпачу, відчаю, безнадії. Автори використовували колову побудову танцю, типові гуцульському народному танцю рухи. Це «тропіки», оберти в парах, «упадання», «високи». У танцях використовувалися рухи по загальному колу з типовим для гуцульського танцю положенням рук (з руками на плечах партнерів з обох боків). Новітні варіанти вистави дещо адаптовані, осучаснені. У пластичній канві вистави рухи подекуди перекликаються з рухами народного гуцульського танцю, простежується потяг до модерну, усі рухи покликані передавати не національний колорит, а емоції, психологічний стан головних героїв. Наочним прикладом такого трактування вистави є вистава у тандемі режи-

сера Івана Уривського та балетмейстера Павла Івлюшкіна, що реалізована на сцені Одеського академічного українського музично-драматичного театру імені В. Василька.

Запорізький академічний обласний музично-драматичний театр імені В. Г. Магара також порадував своїх глядачів прем'єрою вистави за мотивами повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Прем'єра вистави відбулася 16 вересня 2022 року. Режисер-постановник, лауреат всеукраїнської театральної премії ГРА, незважаючи на війну, постійне виття сирен та тривоги, інші соціальні виклики зумів втілити свій мистецький проєкт задля підтримки національної свідомості. Тетяна Астаф'єва, заслужена артистка України та балетмейстер-постановник вистави, втілила своє пластичне бачення вистави. Хореоавторка досить вдало поєднала основні характерні ознаки гуцульського народного танцю з емоційно-психологічною складовою. Це дало можливість створити незабутню атмосферу вистави.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Використання гуцульських фольклорних та народно-сценічних танців в українській драматичній та музично-драматичній виставі досить різнобічне, це дає широке поле для подальших його досліджень. Танець є важливою складовою цих вистав. Балетмейстерські рішення перших вистав ставили за мету, перш за все, збереження та подальшу популяризацію різних форм фольклору. У перших виставах танець був першорядним виражальним засобом та носив колоритний, темпераментний, автентичний характер. Народний танець і сьогодні є невід'ємною частиною у репертуарах драматичних та музично-драматичних театрів України. Прикарпатський народний танець

пройшов шлях активної адаптації у класичних виставах та в різних сучасних театральних формах. Використання прикарпатського народного танцю створює автентичну атмосферу, підкреслює характеристику образів, додає колоритності. Новочесні хореографічні рішення відбуваються за законами народно-сценічного танцю, а саме, мають сценічну драматургію, складні рухи та парні підтримки. Змінена манера виконання з народної на академічну. Проаналізувавши особливості трактування Прикарпатського народного танцю у драматичній виставі, як минулого, так і сучасні, можна виокремити наступні положення:

- пластичне рішення вистави підпорядковане її концепції, яку втілює режисер та балетмейстер спираючись на своє бачення, актуальність та суспільні запити;

- хореографічна складова будь-якої вистави залежить від виконавської майстерності артистів балету, виконавських можливостей, рівня танцювальної підготовки та повинна бути нерозривно пов'язане зі сценічною дією та сприйматися як одне ціле;

- хореографія, без огляду на концепцію втілення вистави, повинна зберігати ознаки танцювального канону Прикарпатського народного танцю: колова композиційна структура, типові рухи, положення рук та тулуба у парах, використання додаткового реквізиту, такого як вінки, бартки тощо, характер та манера виконання.

Апелювання народною тематикою з використанням автентичних народних танців у сучасні драматичні вистави покликано нарощувати національну самоідентифікацію народу та виступати засобом міжісторичної комунікації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Амірагова Є. «Хустка Довбуша» новий радянський балет Львівського оперного театру. *Радянське мистецтво*, 1951. 11 квітня.
2. Кордон М. В. Українська та зарубіжна культура : підручник. 3-тє вид. Київ : Центр учбової літератури, 2010. 584 с.
3. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Ін-т проблем сучасного мистецтва Акад. мистецтв України ; редкол. В. Сидоренко (голова) [та ін.]. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
4. Марусик Н. І. Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця ХІХ–ХХІ століття, 2019. URL: https://svr.pnu.edu.ua/wpcontent/uploads/sites/5/2019/03/dis_Marusyk.pdf (дата звернення: 12.06.2023).
5. Мостова І. С., Островська К. В., Брагіна Т. М. Хореографічна інтерпретація драми «Довбуш» як засіб збереження танцювальної культури Прикарпаття. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*, 2021. Вип. 44, т. 2. С. 60–65.

6. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі XX – початку XXI століть. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2339/disSemenova.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 23.05.2023).
7. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії : монографія. Київ : Муз. Україна, 2003. 438 с.
8. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. 312 с.
9. Шлемко О. Драма Г. Хоткевича «Довбуш» у ракурсі сучасних досліджень. *Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2017. № 20. С. 160–167.
10. Шухевич В. Гуцульщина. Ч. 3, 1902. URL:http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0002144 (дата звернення: 25.04.2023).

REFERENCES:

1. Amiraghova E. (1951). «Khustka Dovbusha» novyi radianskyi balet Lvivskoho opernoho teatru [«Khustka Dovbusha» new Soviet ballet of the Lviv Opera Theater]. *Radianske mystetstvo – Soviet art*. April 11. [in Ukrainian].
2. Kordon M. V. (2010). *Ukrainska ta zarubizhna kultura [Ukrainian and foreign culture]* : textbook (3-rd edition). Kyiv: Center for Educational Literature. [in Ukrainian].
3. Sydorenko V. (Eds.) (2006). *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia [Essays on the History of Ukrainian Theater Art of the 20th Century]*. Kyiv: Intertechnologiya [in Ukrainian].
4. Marusyk N. I. Hutsulska khoreohrafiia yak skladova natsionalnykh mystetsko-kulturnykh protsesiv kintsia XIX–XXI stolittia [Hutsul choreography as a component of national artistic and cultural processes of the late XIX–XXI centuries]. Retrieved from https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2019/03/dis_Marusyk.pdf [in Ukrainian].
5. Mostova I. S., Ostrovska K. V. & Brahina T. M. (2021). Khoreohrafichna interpretatsiia dramy «Dovbush» yak zasib zberezhennia tantsiuvalnoi kultury Prykarpattia [Choreographic interpretation of the drama «Dovbush» as a means of preserving the dance culture of Prykarpattia]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current issues of humanitarian sciences* : interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobyt'sk. (Vols. 44, iss. 2), (pp.60–65). Drohobych [in Ukrainian].
6. Semenova N. M. (2019). Natsionalna baletna vystava v ukrainskii khoreohrafichnii kulturi XX – pochatku XXI stolit [National ballet performance in the Ukrainian choreographic culture of the 20th – early 21st centuries]. Retrieved from <http://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2339/disSemenova.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Ukrainian].
7. Stanishevskiy Yu. O. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history]: monographia*. Kyiv: Mus. Ukraine [in Ukrainian].
8. Stasko B. (2004). *Khoreohrafichne mystetstvo Ivano-Frankivshchyny [Choreographic art of Ivano-Frankivsk region]*. Ivano-Frankivsk: Lileya [in Ukrainian].
9. Shlemko O. (2017). Drama H. Khotkevycha «Dovbush» u rakursi suchasnykh doslidzhen [H. Hotkevich's drama «Dovbush» in the perspective of modern research]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho – Scientific bulletin of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Karyo*. (No. 20), (pp. 160–167). Kyiv [in Ukrainian].
10. Shukhevich V. Hutsulshchyna. Ch. 3, 1902 [Hutsulshchyna. Part 3, 1902]. Retrieved from http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0002144 [in Ukrainian].

УДК 372.87:793.3

<https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-24>

Микола ЛЕВЧЕНКО

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

ORCID: 0000-0002-4069-1729

Наталя ТЕРЕШЕНКО

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

ORCID: 0000-0001-7851-0068

Анатолій ФОРОСТЯН

кандидат педагогічних наук, доцент, в.о. завідувача кафедри культурології, Херсонський державний університет, вул. Університетська, 27, м. Херсон, Україна, 73003

ORCID: 0000-0002-1823-4628

Бібліографічний опис статті: Левченко, М., Терешенко, Н., Форостян, А. (2023). Адаптація уроків мистецтва до онлайн-формату: інструменти та підходи. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 176–183, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-24>

АДАПТАЦІЯ УРОКІВ МИСТЕЦТВА ДО ОНЛАЙН-ФОРМАТУ: ІНСТРУМЕНТИ ТА ПІДХОДИ

Стаття являє собою системне дослідження у сфері адаптації традиційних методів викладання мистецтва до сучасних онлайн-форматів. В статті представлено комплексний підхід до адаптації уроків мистецтва, що об'єднує педагогічні, психологічні та технологічні компоненти. **Мета дослідження** полягає у систематизації та вивченні методів для адаптації традиційних педагогічних підходів до сучасних онлайн-форматів. Це сприятиме покращенню якості освітнього процесу та гарантуватиме ефективне засвоєння навчальної інформації в епоху цифрового спілкування. **Методологія дослідження.** Використано системний аналіз з метою вивчення наукової літератури, статей, публікацій, роботи з джерелами, що вже існують на дану тему для отримання загального розуміння проблематики. Аналіз випадків – дослідження конкретних прикладів уроків мистецтва, які були адаптовані для онлайн-формату, з метою визначення найефективніших підходів. Семіотичний аналіз: розгляд символів, знаків та зображень, використаних у матеріалах для онлайн-уроків мистецтва, щоб зрозуміти, як вони впливають на сприйняття та засвоєння матеріалу. Технологічний аналіз: оцінка платформ та інструментів, які використовуються для проведення уроків мистецтва в онлайн форматі, а також їхньої доступності, зручності та ефективності. **Наукова новизна.** Здійснено комплексний аналіз існуючих методів адаптації уроків мистецтва для онлайн-формату, що дозволяє педагогам отримати цілісне розуміння проблематики. Пропонуються новітні інструменти та платформи, які можна використовувати для ефективного проведення уроків мистецтва в онлайні. Виявлено та розроблено нові підходи до адаптації уроків мистецтва, які враховують специфіку дистанційного формату навчання і психологічні особливості сприйняття інформації через екран.

Висновки. Стаття пропонує рішення для покращення якості та ефективності навчання у цифрову епоху. У статті надані конкретні інструменти та методики, які можуть бути використані педагогами для адаптації уроків мистецтва до онлайн-формату, що сприяє ефективності та якості освітнього процесу. Завдяки детальному опису інструментів для онлайн-уроків мистецтва, освітні заклади можуть визначити найбільш підходящі технічні рішення для своїх потреб.

Ключові слова: мистецтво, мистецька онлайн-освіта, електронні сервіси, освітнє середовище, віртуальне середовище.

Mykola LEVCHENKO

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Dean of the Faculty of Culture, Kherson State University Dean of the Faculty of Culture and Arts, 27 University street, Kherson, Ukraine, 73003

ORCID: 0000-0002-4069-1729

Natalia TERESHENKO

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Choreography Art, Kherson State University, 27 University street, Kherson, Ukraine, 73003

ORCID: 0000-0001-7851-0068

Anatolii FOROSTIAN

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Acting head of the Department of Cultural Studies, Faculty of Culture and Arts, Kherson State University, 27 University street, Kherson, Ukraine, 73003

ORCID: 0000-0002-1823-4628

To cite this article: Levchenko, M., Tereshenko, N., Forostian, A. (2023). Adaptatsiia urokv mystetstva do onlain-formatu: instrumenty ta pidkhydy [Adaptation of art lessons to the online format: tools and approaches]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 176–183, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-24>

ADAPTATION ART LESSONS TO AN ONLINE FORMAT: TOOLS AND APPROACHES

*The article is a systematic study in the field of adaptation of traditional methods of teaching art to modern online formats. The article presents a complex approach to the adaptation of art lessons that combines pedagogical, psychological and technological components. **The purpose of the research** is to systematize and study methods for adapting traditional pedagogical approaches to modern online formats. This will contribute to the improvement of the quality of the educational process and guarantee the effective assimilation of educational information in the era of digital communication. **Research methodology.** A systematic analysis was used to study scientific literature, articles, publications, work with sources that already exist on this topic to obtain a general understanding of the issue. Case Studies – Researching specific examples of art lessons that have been adapted for an online format to determine the most effective approaches. Semiotic Analysis: Examining the symbols, signs, and images used in online art course materials to understand how they affect the perception and learning of the material. Technology Analysis: Assessing the platforms and tools used to deliver art classes online, as well as their accessibility, convenience, and effectiveness. **Scientific novelty.** A comprehensive analysis of existing methods of adapting art lessons for the online format was carried out, which allows teachers to gain a holistic understanding of the issue. It offers the latest tools and platforms that can be used to effectively conduct online art classes. New approaches to the adaptation of art lessons have been identified and developed, which take into account the specifics of the distance learning format and the psychological features of information perception through the screen. **Conclusions.** The article offers solutions for improving the quality and effectiveness of education in the digital age. The article provides specific tools and methods that can be used by teachers to adapt art lessons to the online format, which contributes to the efficiency and quality of the educational process. With detailed descriptions of tools for online art classes, educational institutions can determine the most suitable technical solutions for their needs.*

Key words: art, art online education, electronic services, educational environment, virtual environment.

Актуальність проблеми. На сьогодні, в умовах воєнного стану в Україні, робота та проведення уроків мистецтва в онлайн-режимі стало неминучою реальністю. З кожним роком світова освітня система все більше занурюється в Інтернет, використовуючи онлайн-платформи та адаптивні інструменти. Сучасне мистецтвознавство активно формує технологічний запит на нові методи та форми онлайн-освіти, з метою збереження унікальності і особливості самого мистецтвознавства. Заклади освіти (далі ЗО) по всьому світу намагаються задовольнити попит, пропонуючи інноваційні рішення для здобувачів мистецької освіти. Актуальність полягає в дослідженні і обґрунтованості використання інструментів онлайн-освіти для створення підтримки колективної і індивідуальної творчості,

використовуючи сучасні додатки та програми. Стаття вивчає нові методи інтеграції мистецьких дисциплін в онлайн-освіті, що є актуальним у контексті швидкого розвитку дистанційних технологій. Оскільки онлайн-режим може залишитися важливим компонентом навчання в майбутньому, питання ефективного використання інструментів та підходів для адаптації традиційних уроків мистецтва до віртуального середовища є дуже актуальними. Ця стаття надає важливі наукові та практичні рекомендації для всіх, хто хоче вдосконалити свої методи викладання в умовах цифрової ери.

Пандемія COVID-19 та подальша відкрита військова агресія проти України, стали несподіваним викликом для всього світу, показавши важливість переходу мистецької освіти

до онлайн-формату. У цьому контексті, уроки образотворчого мистецтва, музики, хореографії, які завжди сприймалися як предмети, що вимагають переважно особистісного контакту та практичних навичок, потребують нових методів навчання і передачі знань. Основне наукове питання полягає у тому, як адаптувати методики та підходи викладання мистецтва до цифрової ери таким чином, щоб зберегти, а, можливо, і підвищити якість навчання. У зв'язку з режимом самоізоляції, мистецькознавча освіта зіткнулася з низкою проблем, серед яких можна відзначити наступні:

- дефіцит методів та форм роботи. Оскільки традиційні прийоми роботи з колективом не завжди можливо використовувати за допомогою мережі Інтернет, то найчастіше зазнає складнощів саме мистецька сфера;

- проблеми технічного характеру, а саме: нестача гаджетів для виходу в інтернет, низька швидкість провайдера, відсутність навичок роботи з електронними гаджетами (тобто низький рівень цифрової грамотності).

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Питанням розвитку інформатизації, як пріоритетного напрямку в освітній сфері, присвячено значну кількість досліджень. Питання організації дистанційної освіти та перспективи розвитку для мистецької сфери розкрито у працях: О. Чусова, З. Ваколія, Т. Капустинська, Т. Чейпеш. На даний час проведено низку досліджень, які розкривають методологічні та технологічні аспекти онлайн взаємодії. Даній проблемі присвячені роботи: О. Косенчук, І. Новик; різні аспекти використання технологій онлайн взаємодії підготовки учнів досліджували: А. Гуржій, О. Глазунова, Т. Волошина.

Мета дослідження – системний аналіз та розробка методологічних рекомендацій щодо пристосування традиційних методик навчання до сучасних онлайн-форматів, з метою підвищення ефективності освітнього процесу та забезпечення глибокого засвоєння навчального матеріалу в умовах цифрової комунікативної взаємодії.

Задачі дослідження статті:

- аналіз сучасних тенденцій у сфері онлайн-освіти та їх вплив на процес викладання мистецтва;

- дослідження особливостей та викликів традиційних методик викладання мистецтва при переході до онлайн-формату;

- оцінка доступних технологічних інструментів для викладання мистецтва онлайн і визначення найбільш ефективних з них;

- розробка методологічних рекомендацій щодо адаптації традиційних методик мистецтвознавства до онлайн-формату.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Основним завданням підготовки фахівців в області мистецтва є забезпечення високоякісної, доступної освіти, чому достатньою мірою сприяють сучасні цифрові технології онлайн взаємодії. Значна роль в умовах онлайн взаємодії в мистецькій освіті відведена, звичайно носію мистецьких знань, який надає підтримку тим, хто навчається за допомогою таких видів діяльності (Daqian, Ting, Hao, Hao, 2020):

- створення онлайн-репозиторію з доброю кількістю корисних матеріалів;

- проведення мережевих конкурсів та онлайн-зустріч;

- розробка та реалізація мистецьких проєктів.

Ми можемо навести знання та вміння, які повинні бути у митця в умовах провадження онлайн освіти (Гуржій, Глазунова, Волошина, 2020, с. 113-114):

- встановлення та підтримання відносин у процесі онлайн взаємодії;

- планування та організація освітнього процесу;

- знання та вміння у використанні цифрових технологій спілкування;

- знання інструментів та прийомів навчання;

- майстерність у правильній подачі фахового і спеціального матеріалу, пошук додаткової інформації;

- вміння організувати групову роботу (Шапран, 2023. с. 76–81).

Досліджуючи школи формування творчої індивідуальності, ми можемо стверджувати, що основні функції її реалізації здійснюються у знаходженні нових технологій та оригінальних технологічних процесів, що визначаються за критеріями продуктивності та значущості. На цій основі ми можемо визначити форми взаємодії у сфері мистецької онлайн-освіти, які представлені на рис. 1.

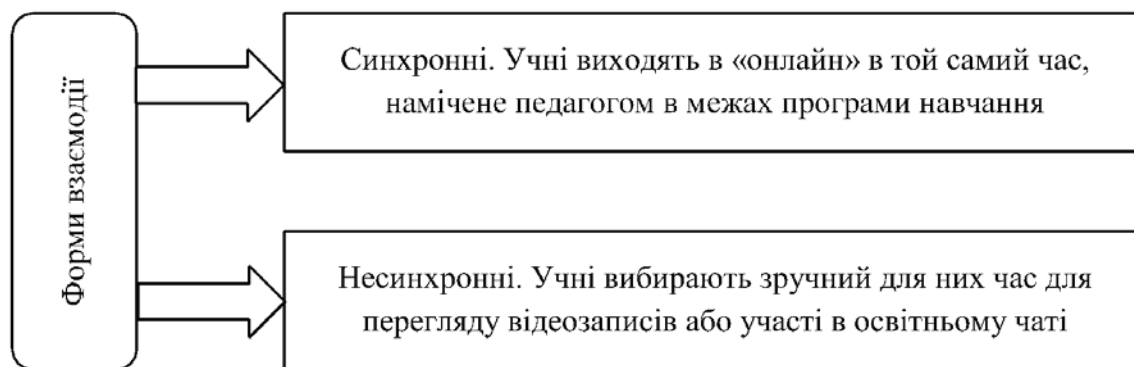


Рис. 1. Форми комунікацій в режимі онлайн освіти та проведення уроків мистецтва

Джерело: власна розробка авторів

В нашій науковій роботі виділимо та обґрунтуємо методичні засади проведення уроків мистецтва під час онлайн освіти за трьома напрямками:

1. Хореографія. Застосування методів онлайн взаємодії у хореографічній творчості є найскладнішим. Це спричинено специфікою цього виду творчості. Для отримання та закріплення виконавських навичок учень повинен неодноразово виконати кожен рух «на повну ногу», тобто максимально виконуючи всі ці методичні рекомендації та досягаючи найбільшої амплітуди руху. І найголовніше, обов'язковим є контроль педагога за виконанням його методичних рекомендацій. Проте сучасні інформаційні технології допускають здійснення онлайн-навчання у класно-урочній формі (Чусова, Ваколія, Чейпеш, 2021, с. 168). Технології та методи, що рекомендуються для використання при дистанційному навчанні у творчому колективі представлені в таблиці 1.

Наш досвід використання різноманітних дистанційних освітніх технологій включає

набір навчально-методичних комплексів, призначених для самостійного вивчення базових понять з предмета. Онлайн-заняття можуть бути представлені у різноманітному контенті: презентації, конспекти, лонґріди, відеоролики, аудіозаписи, цифрова бібліотека тощо (Капустинська, 2022). Всі документи зручні для використання в мобільних додатках та дозволяє учням вивчати матеріал самостійно, у будь-який час та з будь-якого зручного місця з доступом до мережі інтернет. Для полегшення роботи над мистецькими курсами можуть бути використані цифрові сервіси, які допомагають у створенні мистецького контенту: «We.Study», «ZenClass», «iSpring», «GetCourse», «Teachbase» та багато інших. У кожній системі свої переваги та недоліки (Чусова, Ваколія, Чейпеш, 2021, с. 89). Але основний інструментарій для створення онлайн-курсів є приблизно однаковим, але обов'язково варто звертати увагу на можливість інтеграції з мобільним додатком.

Таблиця 1

Інструменти та підходи, що рекомендуються для використання при онлайн навчанні хореографії, музики та образотворчому мистецтву

Технології та методи	Опис
Організація онлайн уроків	Педагог може проводити заняття перебуваючи в будь-якому місці, де можливо підключення до інтернету. Завдання учнів – самостійно організувати та підготувати місце для навчання.
Кейс-уроки	Підготовлені заздалегідь різного роду завдання (навчальне відео, тести, завдання тощо). Учні можуть виконувати їх у будь-який зручний час. Для підтвердження виконання завдань вихованці можуть надсилати відео, фото та письмові звіти. Кейс-уроки можна, можливо використовувати як додаткових завдань, і основних уроків.
Допомога «помічника»	Для відпрацювання деяких видів рухів учню потрібна допомога помічника. Його роль може виконувати родич учня. Такий вигляд навчання ще можна, можливо назвати «педагог – помічник – учень».

Джерело: сформовано авторами на основі (Капустинська, 2022)

2. Музика. Онлайн-уроки музики є оптимальними для роботи з учнями та дають можливість учню почуватися себе досить комфортно і бути у прямому контакті з педагогом. Ми виділяємо наступні плюси подібних занять:

- ілюзія звичайного очного заняття, педагог чує учня тут і зараз, може коригувати процес гри, особливо якщо перед очима ноти;

- учневі доводиться грати з будь-якого місця, звідки скаже викладач, а це вдосконалюється навичка читання з аркуша та орієнтування в тексті;

- у режимі реального часу вдосконалюється важлива виконавська навичка «тут і зараз», без додаткових спроб.

Помітний недолік онлайн взаємодії – спотворення звукової передачі. Яку б платформу ми не використовували, якою б досконалою не була наша техніка, вона не забезпечує передачі звуку без спотворень. Допоміжний спосіб онлайн заняття – прослуховування та коригування смартфоном. Звук у цьому випадку набагато чистіший, особливо якщо прослуховування ведеться через смартфон (мобільний, в режимі гучного зв'язку) (Чусова, Ваколія, Чейпеш, 2021, с. 168).

Встановити на комп'ютер/смартфон програму «Skype» чи «Zoom» (або інші платформи), за допомогою якої буде проводитись заняття в онлайн форматі. Перевірити готовність комп'ютера, мікрофона, вебкамери. Приготувати ноти програми учня в електронному або видрукованому вигляді з пронумерованими тактами (крім затакту) можна через один або кілька тактів, але однаково в обох. Підготувати додатковий навчально-методичний матеріал (за потребою).

Під час онлайн заняття ефективніше працювати з фрагментами творів, ніж із цілою формою у зв'язку з недосконалістю звукопередачі, працювати з технічними (текстовими, штриховими, аплікатурними тощо) завданнями, ніж із художніми. У процесі гри учня намагатися менше зупиняти, щоб уникнути розтягування заняття у часі. На завершення заняття поставити аргументовану оцінку, озвучити домашнє завдання, використовуючи будь-який зручний месенджер (Заболоцький, 2016).

3. Образотворче мистецтво. Онлайн-режим проведення занять з образотворчого, декоративно-ужиткового мистецтва, дизайну є вкрай актуальним в сучасних умовах навчання. про-

ведення занять та майстер-класів має складатися з трьох основних складових:

- онлайн-захід;

- відео запис;

- контроль за виконанням завдань (наприклад, з використанням спеціалізованих навчальних платформ).

Для проведення таких онлайн занять ми пропонуємо використовувати навчальні платформи: «BigBlueButton», «Microsoft Teams», «Zoom» тощо. Для грамотного ведення такої роботи було розроблено певну послідовність дій. На першому етапі розроблялися презентації, що являють собою покрокові слайди з фотоматеріалами, що відображають хід роботи. На другому етапі – накладання музики у програмі «Microsoft PowerPoint» та збереження матеріалів у відео форматі. Згодом, за фрагментами занять, заняттями у повному форматі та майстер-класами були записані відео (Daqian, Ting, Hao, Hao, 2020). Ефективність такого навчання потребує дотримання низки принципів:

- інтерактивність;

- контроль часу;

- свідомість та активність учасників навчального процесу та ін.

Ми вважаємо, що в нашому дослідженні доцільно розглянути використання цифрових технологій навчання як хореографії, так і музиці та образотворчому мистецтву. Ми можемо говорити про те, що доцільним стає паралельне використання «LMS» системи «Moodle» та інших платформ для командної роботи, такі як «Microsoft Teams». Об'єднання двох віртуальних навчальних просторів дозволяє максимально наблизитися до атмосфери аудиторних занять, що, своєю чергою, дозволяє збільшити освітній ефект. Також варто відзначити такі програмні розробки для підвищення взаємодії педагога та учнів між собою (Косенчук, Новик, 2020):

1. Хмарні сховища даних із загальним доступом до файлів та редакторів документів: «Google Disk & Docs», «iCloud».

2. Сервіси для проведення відео лекцій та семінарів: «Skype», «Zoom», «Face Time».

3. Різноманітні месенджери, з можливістю створення груп (чатів): «WhatsApp», «Viber», «Telegram».

4. Програми для мозкових штурмів та візуалізації планування, інтелект карт: «XMind MindMeister», «MindManager», «iMindMap».

Представлена сукупність усіх інструментів для командної онлайн роботи не є ефективною для всіх творчих спеціальностей. Учням необхідний тактильний дотиковий контакт. Майбутні митці мають фізично відчувати фізичні параметри простору сцени, інструментів, декорацій. Заповнити цю порожнечу у дистанційних освітніх технологіях дозволить віртуальна реальність. Це створений технічними засобами світ, переданий людині через її відчуття: зір, слух, дотик та інші. У сучасних публікаціях про онлайн освіту та цифрову трансформацію часто говорять про майбутнє віртуальної реальності в освіті (Романовський і ін., 2019).

На сьогодні існує кілька типів віртуальної реальності: класична віртуальна реальність (Virtual Reality – VR), у якій реципієнт взаємодіє з графічним світом, створеним у комп'ютері; доповнена віртуальна реальність (Amended Reality – AR), в якій графічний 3D контент синтезується з реальним світом; змішана реальність (Mixed Reality – MR), в якій віртуальний світ пов'язаний із реальним та включає його в себе (Косенчук, Новик, 2020). Кожен тип віртуальної реальності дозволяє підібрати оптимальне рішення тих чи інших освітніх завдань, робить навчання наочнішим і допомагає активніше залучати учнів до навчального процесу.

Ми відзначаємо використання віртуальних технологій дає безмежні можливості для мистецької освіти, особливо у сфері хореографії, музики та образотворчого мистецтва. Можна надіти VR-шолом та стати учасником майстер-класу. Володіючи віртуальним моделюванням, можна детально показати процеси роботи звукових хвиль на концерті або в театрі, що дозволяє задалегідь звукорежисеру правильно налаштувати технічні характеристики райдера майданчика та можливість змоделювати поведінку звуку при різному кількісному наповненні залу (Daqian, Ting, Nao, Nao, 2020). Тим більше, така віртуальна модель дозволяє зберегти налаштування у цифровий пульт, одразу використовуючи готові дані на саунд-чеку.

Мистецьке онлайн-навчання має базуватися на командній роботі, що дозволяє розвивати комунікативні навички та творче мислення. Для розвитку творчого мислення, комунікативних навичок, що розвиваються під час дискусії між учнями, має відбуватися модераторське обговорення, яке включає визна-

чення мистецької концепції, в разі образотворчого навчання – колірної палітри, поєднання деталей тощо. Для обміну інформацією під час онлайн навчання має використовуватися цифрова комунікативна платформа, яка дозволяє спілкуватися як всій аудиторії, так і під час домашніх завдань, оскільки також сприяє онлайн-заняттям. Цей елемент відіграє важливу роль у подальшому процесі отримання творчих навичок, оскільки командна робота формує уявлення про майбутню художню композицію. Це дозволяє створювати усталені концепції у поєднанні прикладних елементів в сфері мистецької освіти, засновану на обговоренні теоретичного матеріалу між студентів. Важливими елементами мистецького онлайн навчання стає барвистість, декоративність, контрастність [10]. Учні студенти повинні комбінувати різні елементи в межах рамки виконання поставлених завдань. Це елемент репетиції та вдосконалення навичок, накопичення складності виконання композицій з кожним уроком. Таким чином онлайн навчання формує основу командної роботи, яка застосовується в процесі спілкування.

Перераховані вище технології та методи дистанційної взаємодії можуть доповнювати як онлайн-освіти, так і традиційну форму з присутністю митця. Зауважимо, що важливою умовою ефективної дистанційної взаємодії усвідомлений підхід до професійного і мистецького саморозвитку (Daqian, Ting, Nao, Nao, 2020).

В якості рекомендацій щодо оптимізації освітнього процесу в режимі онлайн взаємодії автори статті представляють власний досвід роботи на прикладі танцювального конкурсу Школи гуманітарної праці «Крок уперед». Танець упродовж усієї історії людства є невіддільною частиною життя більшості людей, тому кожен з нас може мати нагоду здобути цей неповторний досвід. Для одних танець є захопленням, для інших – сенс їхнього життя. Такої ж думки дотримуються і в комунальному закладі «Навчально-виховний комплекс «Школа гуманітарної праці» Херсонської обласної ради (КЗ «НВК «Школа гуманітарної праці» ХОР, офіційний сайт, 2023). До проведення занять в онлайн-режимі викладачі Школи гуманітарної праці «Крок уперед» пройшли навчання на онлайн-курсах з наступної тематики:

1. Як навчати хореографії під час карантину.
2. Як навчати хореографії у режимі онлайн-занять.
3. Як правильно займатися хореографією онлайн.

Безперечно, проходження даних курсів та самостійне освоєння деяких інтернет-ресурсів сприяло підвищенню кваліфікації педагогів.

Сучасні версії технічних засобів онлайн-навчання відкривають широкі можливості формування художнього образу. Так, фотографування здатне зафіксувати та передати окремі елементи руху, відеознімання виконання танцю дає можливість передати не лише процес руху, а і його емоційну виразність. Спеціальні комп'ютерні програми для створення та запису танцю, такі як Life Forms та Dance Forms, дають можливість відтворити хореографічний твір у комп'ютерній версії та сприяють процесу розвитку його майстерності (Чусова, Ваколія, Чейпеш, 2021, с. 168). Онлайн навчання може викликати почуття ізоляваності. Забезпечення постійного зворотного зв'язку, створення спільноти та інтерактивних завдань можуть допомогти уникнути цього.

Висновки і перспективи подальших досліджень. На думку авторів статті, онлайн навчання хореографії, музики та образотворчого мистецтва стає однією з форм безперервної освіти та ґрунтується на принципі самостійного творчого навчання. Отримані результати виглядають наступним чином:

- на основі системного аналізу було розроблено рекомендації, які допоможуть адаптувати методики навчання до онлайн-формату;
- надано практичні рекомендації з використання конкретних інструментів та платформ для оптимізації процесу навчання мистецтва в онлайн режимі;
- за допомогою системного аналізу було виявлено низку нових методів та підходів, які

дозволяють адаптувати викладання мистецтва до цифрової форми, зберігаючи його якість;

– визначено, що цифрові інструменти та платформи, якщо вони використовуються правильно, можуть стати ефективними помічниками у викладанні мистецтва, розширюючи можливості для педагога та учнів. Особлива увага у статті приділена питанням організаційної взаємодії в онлайн-форматі, що є ключовим для забезпечення ефективності навчання хореографії, музики та образотворчого мистецтва.

Адаптація уроків мистецтва до онлайн-формату не лише відповідає сучасним викликам, але й відкриває нові горизонти для розвитку педагогічних методик та підходів.

Узагальнюючи вищевикладене, можна стверджувати, що поява нових цифрових технологій, розвиток сучасних комп'ютерних програм дозволяють багато в чому розширити та збагатити методи та форми у сфері мистецької освіти, додати наочності та образності у навчанні саме хореографії, музики та образотворчому мистецтву. Ми вважаємо, що попри розвиток технічних можливостей, онлайн-форми навчання у сфері мистецтва можна розглядати лише як доповнення до базових традиційних форм. Для пристосування уроків мистецтва до онлайн-формату необхідно використовувати специфічні цифрові інструменти, що дозволяють максимально якісно передавати матеріал та забезпечувати взаємодію між учасниками освітнього процесу. Подальші дослідження можуть бути зосереджені на комплексності адаптації методик мистецького навчання до онлайн-формату, зосереджуючись на мотивації, інтерактивності та диференційованому підході до кожного учня. Дослідження практик і інструментів онлайн-навчання мистецтву має великий потенціал для розширення аудиторії, доступності та інноваційних підходів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Daqian Shi, Ting Wang, Hao Xing, Hao Xu. (2020). A learning path recommendation model based on a multidimensional knowledge graph framework for e-learning. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S095070512030085X>
2. Гуржій А.М., Глазунова О.Г., Волошина Т.В. (2020). Цифровий навчальний контент для системи відкритої освіти: Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: Збірник наукових праць. Випуск 55. Київ-Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 268 с. Дистанційне навчання. URL : <http://dist.krok.edu.ua>.
3. Шапран О. Комунікативні аспекти підготовки здобувачів у фахових мистецьких коледжах. Молодь і ринок. 2023. Вип. 3 (211). С. 76–81.

4. Чусова О. М. Ваколія З. М. та Чейпеш І. В. (2021). Педагогічні основи дистанційного навчання / Педагогічні науки: реалії та перспективи. Випуск 80, частина 2, С. 167–170. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/3481>.
5. Капустинська Т. (2022). Всі в курсі: як онлайн-освіта Prometheus робить дива для півмільйона українців. URL: <https://platfor.ma/topics/people/vsi-v-kursi-yakonlajn-osvita-prometheus-robyt-dyvo-dlya-pivmiljonaukrayintsiv/>.
6. Гущина Н. Сторітелінг як ефективний варіант неформального навчання URL: <https://www.ar25.org/article/storitelling-yak-efektyvnyy-variant-neformalno-navchannya.html>
7. Заболоцький А. Ю. Сучасний стан онлайн взаємодії у ВНЗ України. *Вісник Дніпропетровського ун-ту ім. А. Нобеля. «Педагогіка і психологія»*. Педагогічні науки. 2016. № 2 (12). С. 19–23.
8. Косенчук, О., Новик, І. (2020). Організація діяльності закладів дошкільної освіти в період пандемії. *Дошкільне виховання*, No 9, С. 17–21. URL: https://uied.org.ua/wp-content/uploads/2020/09/dv_2020-09_kosenchuk_olga_novyk_iryua.pdf.
9. Романовський О. Г., Квасник О. В., Мороз В.М., Підбуцька Н. В., Резнік С. М., Черкашин А. І., Шаповалова В. В. Фактори розвитку та напрями вдосконалення дистанційної освіти навчання в системі вищої освіти України. *Інформаційні технології та засоби навчання*. 2019. Т. 74. №6. 37 с.
10. Dufva T. Art education in the postdigital era. *Experiential construction of knowledge through creative coding: Doctoral dissertations*. Helsinki, 2018. 150 p.
11. Комунальний заклад «Навчально-виховний комплекс «Школа гуманітарної праці» Херсонської обласної ради. (2023). Офіційний сайт. URL: <https://sgt.edu.ks.ua/krok-vpered/>.

REFERENCES:

1. Daqian Shi, Ting Wang, Hao Xing, Hao Xu. (2020). A learning path recommendation model based on a multidimensional knowledge graph framework for e-learning. Retrieved from: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S095070512030085X>.
2. Hurzhii, A.M., Hlazunova, O.H., Voloshyna, T.V. (2020). Tsyfrovyyi navchalnyi kontent dlia systemy vidkrytoi osvity: Suchasni informatsiini tekhnolohii ta innovatsiini metodyky navchannia u pidhotovtsi fakhivtsiv: metodolohiia, teoriia, dosvid, problemy: Zbirnyk naukovykh prats. [Digital educational content for the open education system: Modern information technologies and innovative teaching methods in training: methodology, theory, experience, problems], vol. 55. *Kyiv-Vinnytsia: TOV firma «Planer»*, 268 s. [In Ukrainian].
3. Shapran, O. (2023). Komunikatyvni aspekty pidhotovky zdobuvachiv u fakhovykh mystetskykh koledzhakh [Communicative aspects of training applicants in professional art colleges]. *Molod i rynek – Youth and the market*. vol. 3 (211), 76-81 s. [In Ukrainian].
4. Chusova, O. M. Vakolia, Z. M. and Cheipesh, I. V. (2021). Pedahohichni osnovy dystantsiinoho navchannia [Pedagogical foundations of distance learning] *Pedahohichni nauky: realii ta perspektyvy*, vol. 80, part. 2, 167–170 s. Retrieved from: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/3481> [In Ukrainian].
5. Kapustynska, T. (2022). Vsi v kursy: yak onlain-osvita Prometheus robyt dyva dlia pivmiliona ukraintsiv [Everyone is aware: how Prometheus online education works wonders for half a million Ukrainians]. Retrieved from: <https://platfor.ma/topics/people/vsi-v-kursi-yak-onlajnosvita-prometheus-robyt-dyvo-dlya-pivmiljonaukrayintsiv/> [In Ukrainian].
6. Gushchyna, N. (2016). Storitelinh yak efektyvnyi variant neformalnoho navchannia [Storytelling as an effective variant of informal education] Available at: <https://www.ar25.org/article/storitelling-yak-efektyvnyy-variant-neformalno-navchannya.html> [In Ukrainian].
7. Zabolotskyi, A. Yu. (2016). Suchasnyi stan onlain vzaiemodii u VNZ Ukrainy. [The current state of distance education in Ukrainian universities] *Visnyk Dnipropetrovskoho un-tu im. A. Nobelia. «Pedahohika I psykholohiia»*. *Pedahohichni nauky*, № 2 (12), pp. 19–23. [In Ukrainian]
8. Kosenchuk, O., & Novyk, I. (2020). Orhanizatsiia diialnosti zakladiv doshkilnoi osvity v period pandemii [Organization of preschool education during the pandemic]. *Doshkilne vykhovannia*, 9, 17–21 s. Retrieved from: https://uied.org.ua/wp-content/uploads/2020/09/dv_2020-09_kosenchuk_olga_novyk_iryua.pdf [In Ukrainian].
9. Romanovskyi, O. H. Kvasnyk, O. V. Moroz, V. M. Pidbutska, N. V. Reznik, S. M. Cherkashyn, A. I. And Shapovalova, V. V. (2019). Faktory rozvytku ta napriamy vdoskonalennia dystantsiinoi osvity navchannia v systemi vyshchoi osvity Ukrainy. [Development factors and directions for improving distance education in the higher education system of Ukraine] *Informatsiini tekhnolohii ta zasoby navchannia*, part 74, №6. 37 p. [In Ukrainian].
10. Dufva, T. (2018). Art education in the postdigital era. *Experiential construction of knowledge through creative coding: Doctoral dissertations*. Helsinki.
11. Komunalnyi zaklad «Navchalno-vykhovnyi kompleks «Shkola humanitarnoi pratsi» Khersonskoi oblasnoi rady. [Communal institution «Educational and educational complex «School of humanitarian work» of the Kherson regional council]. (2023). Official site. Retrieved from: <https://sgt.edu.ks.ua/krok-vpered/> [In Ukrainian].

УДК 008/719(477.65):796.5:502+908(477.65)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-25>

Валерій ОСІЄВСЬКИЙ

викладач кафедри готельно-ресторанного та туристичного бізнесу, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01033

ORCID: 0000-0002-5123-3723

Бібліографічний опис статті: Осієвський, В. (2023). Культурний туризм як фактор збереження та розвитку культурної спадщини Кіровоградщини. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 184–190, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-25>

КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ ЯК ФАКТОР ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ КІРОВОГРАДЩИНИ

Культурний туризм є одним з найбільш очевидних і ефективних способів інтегрувати культурну спадщину в сучасний соціально-економічний простір регіону, операціоналізувати її та перетворити на ресурс розвитку. **Мета роботи** полягає у розгляді сучасного стану та проблем, пов'язаних зі становленням культурного туризму як фактору збереження та розвитку культурної спадщини Кіровоградщини. **Методологія дослідження** базується на синергетичному та культурологічному підході, що дозволяють поглянути на культурну спадщину як на синтез матеріальної та нематеріальної складової, складну та відкриту систему, що саморозвивається, а також туристичний ресурс, в рамках якого відбувається інтеграція традиційного змісту з сучасними культурними практиками. Також у роботі використано загальнонаукові методи (аналіз, систематизація теоретичних знань) та структурно-функціональний підхід, що допомагає визначити внесок культурного туризму у збереження та розвиток культурної спадщини Кіровоградської області. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що в ньому вперше розглянуто особливості культурного туризму Кіровоградщини як фактору збереження та розвитку культурної спадщини регіону. **Висновки.** Стверджується, що особливістю розвитку цього напрямку туристичної діяльності на Кіровоградщині є, по-перше, його «колаборація» з екотуризмом (сільським або зеленим туризмом), їхня співпраця і взаємодія, а, по-друге, диференціація або внутрішнє розгалуження, коли в рамках культурного туризму в регіоні виділяють низку його підвидів (сегментів): фестивальний або подієвий, бібліотечний, «книжково-літературний», археологічний та ін. Наголошено, що одним із інноваційних напрямків є конструювання культурно-туристського простору Кіровоградської області на сучасному етапі завдяки цифровому маркетингу, соціальним медіа, інтегрованим маркетинговим комунікаціям тощо, а також важливий у методологічному плані є концепт «туристського наративу», що дозволяє по-новому поглянути на конфігурацію смислових зв'язків у структурі цього простору та на туристський кластер.

Ключові слова: Кіровоградська область, культурний туризм, культурна спадщина, регіональний розвиток, туристичні ресурси, екотуризм /сільський туризм.

Valery OSIEVSKY

Lecturer at the Department of Hotel and Restaurant and Tourism Business, Kyiv National University of Culture and Arts, 36-e Y. Konovaltsia street, Kyiv, Ukraine, 01033

ORCID: 0000-0002-5123-3723

To cite this article: Osievsky, V. (2023). Kulturnyi turyzm yak faktor zberezhenia ta rozvytku kulturnoi spadshchyny Kirovogradshchyny [Cultural tourism as a factor in saving and developing of the Kirovograd region cultural heritage]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 184–190, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-25>

CULTURAL TOURISM AS A FACTOR IN SAVING AND DEVELOPING OF THE KIROVOHRAD REGION CULTURAL HERITAGE

Cultural tourism is one of the biggest obvious and effective means to integrate cultural heritage into the modern social-economic regional space, operationalize and turn it into a development resource. **The purpose of the work** lies in considering the current status and problem connected with the becoming of cultural tourism as a factor in saving and developing the cultural heritage of the Kirovohrad region. **The research methodology** is based on the synergistic and culturalological approaches that allow us to look at cultural heritage as the synthesis of material and non-material components, a complex and open system that develops itself and also as the tourist resource in the frame of which occurs

the integration of the traditional content with the modern practices. Also in the work the general-scientific methods (analysis, systematization of theoretical knowledge) were used, and the structural-functional approach that helps to determine the contribution of cultural tourism in saving and developing the cultural heritage of the Kirovohrad region. The scientific novelty of the research is in the fact considered for the first time the peculiarities of cultural tourism of the Kirovohrad region as a factor in saving and developing the cultural heritage of the region. Conclusions. It confirms that the peculiarities of this direction development of the tourist activity in the Kirovohrad region are, firstly, its "collaboration" with eco-tourism (village or green tourism), their cooperation and connection and, secondly, differentiation or internal branching when in the frames of cultural tourism in the region a number of its sub-types (segments) are singled out: festival or event, library, "book-literary", archaeological, etc. It is emphasized that one of the innovative directions is the construction of the cultural-tourist space of the Kirovohrad region at the modern stage thanks to digital marketing, social media, integrated marketing communications, etc., and also there is an important, in methodological aspect, concept of a "tourist narrative" that allows to look newly at the configuration of the contest connection in the structure of this space and on the tourist cluster.

Key words: the Kirovohrad region; cultural tourism; cultural heritage; regional development; tourist resources; eco-tourism / village tourism.

Актуальність проблеми. В наш час існує багато видів туризму (Sultan & Vanu, 2018), зокрема, якщо взяти за критерії туристичні ресурси та потреби, то можна виокремити два ключові види – екотуризм і культурний туризм. Перший задовольняє потреби відвідувачів у рекреації та «зближенні» з природою, де залучені природні туристичні ресурси, натомість другий експлуатує культурні цінності дестинації, щоб допомогти туристові пізнати країну, місцевість, людей, звичаї тощо. З-поміж цих видів культурний туризм відіграє особливо важливу роль: це форма туризму, яка базується на національній культурній ідентичності за участю громади з метою збереження та популяризації традиційних культурних цінностей. На додачу до екотуризму, медичного обстеження та лікування, пригодницького та пізнавального туризму тощо, останнім часом культурний туризм вважається перспективним напрямком й типовим продуктом країн, що розвиваються, і намагаються привабити подорожуючих та туристів з інших країн. Культурний туризм в основному спирається на культурні продукти, традиційні етнічні фестивалі, включаючи релігійні звичаї, вірування тощо, щоб створити привабливість для місцевих туристів та туристів з усього світу. Для них культурний туризм є можливістю задовольнити свої потреби, контактуючи з місцевістю, де проводять культурні фестивалі, та сприймаючи її колорит, що означає нові потоки та покращення життя місцевих жителів. У слаборозвинутих країнах або країнах, що розвиваються, платформи розвитку більш покладаються не на великі інвестиції для створення дорогих туристичних місць, а радше на природні туристичні ресурси та різноманіт-

ність ідентичності нації. Ці ресурси не створюють великої цінності для індустрії туризму, проте роблять значний внесок у соціокультурний розвиток країни чи регіону (Conti, 2015).

Індустрія туризму тісно пов'язана з культурною спадщиною. У 2001 році у звіті UNWTO про культурну спадщину та розвиток туризму зазначено, що: «Культура та туризм мають симбіотичні зв'язки. Мистецтво та ремесла, танці, ритуали та легенди, які ризикують бути забутими молодим поколінням, можуть бути відроджені, коли туристи проявляють до них великий інтерес. Пам'ятки та культурні реліквії можна зберегти за рахунок коштів, отриманих від туризму. Насправді ті пам'ятники та реліквії, які були покинуті, занепадають через відсутність відвідування» (UNWTO, 2001). В якості нового стилю споживання, культурний туризм є одним із найбільших і перспективних світових туристичних ринків. Культурна спадщина та культурний туризм тісно пов'язані: спадщина є основним ресурсом для залучення відвідувачів до культурного туризму, завдяки чому останній виступає ефективним інструментом фінансування та привернення уваги до збереження та розвитку культурної спадщини. Саме цей аспект, який зараз активно дискутується особливо в контексті загроз масштабної російсько-української війни, розглянемо на прикладі Кіровоградщини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема взаємозв'язку культурної спадщини та культурного туризму є доволі цікавою та привертає увагу багатьох зарубіжних та українських дослідників. Дж. Хендерсон розкрив проблематику спадщини та розвитку культурного туризму на прикладі зв'язку підвищен-

ням вартості бренду та міжнародного туризму (Henderson, 2018). М.А. Гарсія-Льоренте, Дж.М. Аранда-Рекена та М. Санхуан-Лопес дослідили цінність бренду об'єктів культурної спадщини (García-Llorente, Aranda-Requena & Sanjuán-López, 2019). А. Капур та М. Бейкер описали механізм використання культурної спадщини для створення туристичного бренду (Karoor & Baker, 2019). Ш. Лю і Х. Шу здійснили практичне дослідження давніх набережних міст на півдні річки Янцзи (Китай), додавши цікаві та важливі методологічні зауваги щодо сталого культурного туризму та збереження культурної спадщини (Liu & Shu, 2020). Інша група дослідників запропонувала концептуальну модель через ідентифікацію різних факторів, які впливають на розвиток спадщини та культурного туризму в усьому світі. Визначено, що підвищення вартості бренду, репутація напрямку, туристичний досвід, маркетинг та рекламна діяльність є ключовими факторами, що спри-

яють розвитку культурно-історичного туризму (Arumugam, Nakkeeran & Subramaniam, 2023).

Серед українських авторів, які торкаються цього аспекту у своїх працях, відзначимо такі імена, як О. Зараховський, З. Мазурик, Н. Левицька, Н. Паньків, К. Поливач, В. Химинець та ін. Окремо згадаймо роботи Ю. Осієвської, в яких вона обґрунтувала модель інтеграції культурної спадщини Кіровоградщини в сучасний соціокультурний простір регіону та продемонструвала таким чином її трансформаційний потенціал (Осієвська, 2022a, 2022b, 2022c).

Мета дослідження полягає у аналізі ситуації, пов'язаної зі становленням культурного туризму як фактору збереження та розвитку культурної спадщини Кіровоградщини.

Виклад основного матеріалу дослідження. Враховуючи новий адміністративний поділ районування об'єктів культурної спадщини Кіровоградської області виглядає так (Туристичними стежками Кіровоградщини, 2017):

<i>Район, населений пункт</i>	<i>Кількість пам'яток</i>
Пам'ятки містобудування та архітектури національного значення	
м. Кропивницький	15
м. Новомиргород, Новоукраїнський р-н	1
с. Розумівка, Олександрівський р-н	1
Пам'ятки містобудування та архітектури місцевого значення	
м. Кропивницький, Кропивницький р-н	550
<i>Голованівський р-н</i>	39
<i>Кропивницький р-н</i>	79
<i>Новоукраїнський р-н</i>	35
<i>Олександрійський р-н</i>	30
м. Олександрія, Олександрійський р-н	106
Пам'ятки садово-паркового мистецтва національного значення	
Дендропарк «Веселі Боковеньки» Кропивницького р-ну	1
Онуфріївський дендропарк Олександрійського р-ну	1
Парк «Хутір Надія» Кропивницького р-ну	1
Пам'ятки садово-паркового мистецтва місцевого значення	
<i>Голованівський р-н</i>	1
<i>Кропивницький р-н</i>	4

Зазначена кількість пам'яток та об'єктів культурної спадщини засвідчує вагомий культурно-історичний потенціал регіону, до якого додаються чимало проблем, починаючи з паспортизації цих об'єктів. За даними, оприлюдненими 1 жовтня 2019 р., «загальна кількість паспортизованих пам'яток культурної спадщини області становить 374 одиниці, або 6,7% (2016 рік – 3,8%) від загальної кількості об'єктів

культурної спадщини» (На Кіровоградщині паспортизували..., 2019). Найкращі показники у Соколівській сільській раді Кропивницького району та Попельнастівській сільській раді Олександрійського району, де повністю паспортизовані об'єкти, а також у Новоукраїнському районі (35,2%) та м. Кропивницькому (24,4%). У переважній більшості районів цей показник не перевищує 5%, якщо брати пропорційно до

загальної кількості об'єктів культурної спадщини. Певні кроки у напрямку вирішення цієї проблеми були зроблені та продовжують здійснюватися, якщо згадати проєкт рішення виконавчого комітету міської ради «Про затвердження Програми паспортизації нерухомих пам'яток культурної спадщини міста Кропивницького на 2018–2020 роки» та затверджену «Програму паспортизації нерухомих пам'яток культурної спадщини міста Кропивницького на 2023–2025 роки».

Екскурсійні маршрути в рамках «зеленого туризму», яких у 2020 р. в області нарахували 210, включають стежки культурно-пізнавального, етнографічного (подієвого, фестивального) та спортивно-оздоровчого характеру. Так, існує чимало проблем, – нерозвиненість об'єктів рекреаційно-туристичної інфраструктури, ситуація з невідповідністю стану готельного господарства сучасним міжнародним та національним вимогам, низький рівень розвитку інфраструктури ринку послуг, відсутність державних й регіональних програм підтримки розвитку цього різновиду туризму, потреба в реставрації та «ревіталізації» інфраструктурних та архітектурних об'єктів Кіровоградщини задля інтеграції у новітній соціокультурний простір регіону в якості туристичних ресурсів, – але їх вирішення допоможе підвищити інвестиційну привабливість регіону, зокрема, в аспекті культурного туризму.

У випадку з сільським «зеленим» туризмом або екотуризмом – одним з найперспективніших напрямів актуалізації спадщини Кіровоградщини, цікаве зауваження зробив І. Трохименко, коли підкреслив, що мандруючи лісовими масивами та водними артеріями, велосипедними та кінно-верховими сплавами на човнах і байдарках по річках, турист має змогу паралельно ознайомитись з пам'ятками архітектури та археології, з історичними місцями та видатними місцями козацької слави, з видами народно-прикладного мистецтва регіону (Трохименко, 2017, 164). Це свідчить про цікаву колаборацію сільського та культурного різновидів туризму, якою вирізняється туристична дестинація досліджуваної області.

Аналізуючи тенденції актуалізації та інтеграції культурної спадщини в Кіровоградській області у зв'язку з креативними індустріями, Ю. Осієвська (2022d) акцентує увагу на попу-

лярності в регіоні такого різновиду культурного туризму як подієвий туризм. Заходи, які проводяться у м. Кропивницькому (свято театрального мистецтва «Вересневі самоцвіти», фестиваль виконавців на народних музичних інструментах «Провесінь», мистецький фестиваль «Кропивницький-фест», фестиваль камерної та симфонічної музики «Травневі зустрічі», Центральньо-український музейно-туристичний фестиваль, Фестиваль національних культур тощо) та інших регіональних локаціях (свята фольклору «Невичерпні джерела» у різних районних центрах області, туристичний фестиваль «Світле місто» у Світловодську, етнофестиваль «Дика груша» у с. Овсяниківка Кропивницького р-ну, фестиваль народної творчості «Folk Долинська» у м. Долинська Кропивницького р-ну, фестиваль української народної творчості «Степограй» у с. Карбівка Новоукраїнського р-ну, інтерактивний форум на базі Казавчина на Гайворонщині та ін.) розвивають соціально та економічно міста, селища та села, призводять до їх етнокультурного збагачення, а також збагачують і розвивають у культурно-пізнавальному плані відвідувачів з інших регіонів і країн. Подієвий туризм є одним з важливих засобів акумуляції, трансляції та актуалізації культури краю, що допомагає кіровоградцям зберегти та розвивати культурні традиції надалі як основу своєї регіональної етнокультурної ідентичності.

Вивчивши питання просторового поділу і типології туристичних ресурсів області, В. Вовк говорить про невеликі обсяги цих ресурсів (археологічні – близько 30, сакральні – 15, подієві – близько 10 і біосоціальні – 10), віддаючи перевагу культурно-історичній групі, за якою слідує природні та природозаповідні, а далі ідейно-тематичні. Геоінформаційне картографування доводить, що основна кількість архітектурно-історичних пам'яток знаходиться у м. Кропивницькому, а також Олександрійському та Голованівському районах. При цьому, більш-менш рівномірно розподілені біосферні та природно-заповідні ресурси, а у Олександрійському, Кропивницькому та Новоукраїнському районах найбільше розташовано атрактивних і археологічних туристичних об'єктів. Сам автор виділяє західний, центральний та східний ареали концентрації історико-культурного потенціалу, а на їхній основі – регіональні туристичні кластери (Вовк, 2020, 151).

Цікаву та інноваційну регіональну модель інтеграції культурної спадщини в сучасний соціальний простір Кіровоградщини запропонував Ю. Осієвська (2022b), виокремивши основні напрямки інноваційно-проектної діяльності: формування культурно-туристського простору регіону, розвиток креативної індустрії, віртуалізація ресурсів культурної спадщини, створення нових музейних продуктів та взаємодія регіональних закладів культури під час вироблення унікальних форм трансляції та актуалізації культурної спадщини (культура участі).

Одним із важливих та інноваційних напрямків соціокультурного розвитку Кіровоградської області на сучасному етапі, а також збереження та актуалізації культурної спадщини краю, є конструювання культурно-туристського простору, беручи до уваги зміну інтересів, пріоритетів й мотивації українських туристів, а також важливий у методологічному плані концепт «туристського нарративу», що дозволяє по-новому поглянути на конфігурацію смислових зв'язків у структурі цього простору та на туристський кластер. Під час створення такого простору та музейних продуктів важливо максимально залучити природні та культурні ресурси, формуючи у такий спосіб фундамент розвитку культурного туризму в області. Креативні індустрії охоплюють проекти відносно підтримки народних ремесл й традиційної кухні, збереження рідкісних книг та ін., тоді як віртуалізація туристично-рекреаційних ресурсів потребує залучення передових інформаційних та цифрових технологій, що особливо важливо з позиції теорії комодифікації, адже поширений мережею образ об'єкту культурної спадщини закріплюється у свідомості туриста як споживача та перетворюється на «бренд», тобто на ідентифікатор історико-культурного місця.

Культурно-пізнавальний туризм, як влучно зауважували О. Радіонова та А. Добрянська, реалізує важливу інформаційно-просвітницьку функцію та долучає культурну спадщину до світу сучасних людей, виконує важливу соціальну місію, допомагаючи мандрівникам збагатити та реалізувати соціально-культурний потенціал, вдосконалити якість життя, освоїти технології та цінності, включені до культурної спадщини (Радіонова & Добрянська, 2019).

Культурний туризм перетворює історико-культурну спадщину на ресурс соціального розвитку Кіровоградщини і вагомий чинник зміцнення регіональної економіки. Зокрема, йдеться про формування туристичного іміджу регіону за рахунок залучення культурних об'єктів та пам'яток в туристично-екскурсійних, експозиційно-виставкових та інших культурно-освітніх цілях. Вони входять до складу т. зв. внутрішніх/регіональних чинників або чинників мікросередовища і стосуються рекреаційно-туристичного потенціалу (Стельмах & Смикова, 2014).

Так, музей-заповідник Карпенка-Карого (Тобілевича) «Хутір Надія» у с. Миколаївка Кропивницького району приваблює туристів з усієї країни та з різних країн світу, а його територія є інвестиційно привабливою, її освоєння музеєм й звичайна його присутність змінює локальну соціокультурну ситуацію. Це один з туристичних об'єктів, який розкриває унікальність області з її внеском у формування образу Кіровоградщини як козацького краю, а також привертає увагу до південної частини Придніпровської височини, де переплелися історія та сучасність. Те ж саме стосується і музеїв м. Кропивницького (Краєзнавчий музей, Меморіальний музей М.Л. Кропивницького, Обласний художній музей, художньо-меморіальний музей О.О. Осмьоркіна, музей Ельворті та ін.), котрі залишаються прибутковими та цікавими об'єктами культурного туризму, хоча дослідниця О. Каргополова наголошує, що одних музеїв замало, тому необхідно розширити сферу культурного відпочинку за рахунок велосипедного туризму чи літературного або творчого (іншого профільного) уїк-енду в обласному центрі (Каргополова, 2020, 252).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, як ми бачимо, Кіровоградська область володіє вагомим культурно-історичним потенціалом, що може і повинен приваблювати туристів з інших регіонів й країн, розвиваючи у такий спосіб галузь культурного туризму як одну з найперспективніших, про що зазначають дослідники. Прикметною особливістю розвитку цього напрямку туристичної діяльності на Кіровоградщині є, по-перше, його «колаборація» з екотуризмом (сільським або зеленим туризмом), їхня співпраця і взаємодія, а, по-друге, диференціація або внутрішнє роз-

галуження, коли в рамках культурного туризму в регіоні виділяють низку його підвидів (сегментів): фестивальний або подієвий, бібліотечний, «книжково-літературний», археологічний та ін. При цьому, важливу роль відіграє туристичний брендинг як інвестиція в рекреаційний потенціал території, що пропагує національний менталітет, історію та культуру регіону, сприяє формуванню його привабливого іміджу, а також збільшенню прибутків за рахунок поширення інформації про унікальні властивості туристичних товарів чи послуг.

Ключовими видами діяльності, які необхідно адаптувати для покращення маркетингу та просування об'єктів культурної спадщини, є друкована реклама, реклама на радіо та телебаченні, пряма поштова розсилка, цифровий маркетинг, соціальні медіа, пошук веб-контенту та інтегровані маркетингові комунікації, що також можна зарахувати до перспектив подальших досліджень в контексті специфіки та проблематики досліджуваного регіону.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вовк В. Особливості класифікації та просторового розподілу туристичних ресурсів Кіровоградської області. *Пошуки туристської привабливості Кіровоградської області: наукові розвідки* / За заг. ред. д.г.н. О.В. Колотухи. Дніпро : ФОП Середняк Т.К., 2020. С. 148–154.
2. Каргополова О. Музеї навчальних закладів Кіровоградщини – об'єкти туристичної діяльності. *Пошуки туристської привабливості Кіровоградської області: наукові розвідки* / за заг. ред. О. В. Колотухи. Дніпро: Середняк Т. К, 2020. С. 246–253.
3. На Кіровоградщині паспортизували 374 пам'ятки культурної спадщини Novosti.kr.ua. Лише факти. Нічого зайвого. 2019. URL: <http://novosti.kr.ua/2019/11/na-kirovogradshhyni-pasportyzuvaly-374-pamyatky-kulturnoyi-spadshhynu/> (дата звернення: 12.06.2023)
4. Осієвська Ю.С.. Роль культурної спадщини у процесі трансформації сучасного українського суспільства. *Science as a basis for the development of modern countries «Collection of theses of scientific and methodical reports of international scientific-practical conference»*, January 27–28. Bratislava, Slovakia, 2022. С. 120–124.
5. Осієвська Ю. С.. Культурна спадщина як драйвер соціокультурного розвитку на сучасному етапі: ефективність регіональної моделі. *Культура і сучасність*. 2022. Вип. 1. С. 99–105.
6. Осієвська Ю. С. Необхідність розробки регіональної моделі інтеграції культурної спадщини Кіровоградщини у контексті модернізації та інноваційних трендів української культурної політики. *Sciences of Europe*, 2022. Vol. 100. С. 15–20.
7. Осієвська Ю.С. Культурна спадщина Кіровоградської області: сучасний стан і проблеми актуалізації. *Питання культурології*. 2022. Вип. 40. С. 242–253.
8. Радіонова О.М., Добрянська А.Ю. Аналіз розвитку культурно-пізнавального туризму в Україні. *Причорноморські економічні студії*, 2019. Вип. 47 (1). С. 73–78.
9. Стельмах О. А., Смикова М. О. Чинники, що впливають на формування туристичного іміджу регіону. *Економічний вісник Національного технічного університету України "Київський політехнічний інститут"*. 2014. Вип. 11. С. 430–435.
10. Туристичними стежками Кіровоградщини: бібліографічний показник / укладачі: Маламен О.П., Нельга О.Е., Пивовар Н.П. Кропивницький, 2017. 93 с.
11. Трохименко І. Суспільно-географічне дослідження послуг сільського зеленого туризму Кіровоградської області. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Географія*. 2017. Вип. 3(68)/4(69). С. 160–164.
12. Arumugam A., Nakkeeran S., Subramaniam R. Exploring the Factors Influencing Heritage Tourism Development: A Model Development. *Sustainability*. 2023. Vol.15. URL: <https://www.mdpi.com/2071-1050/15/15/11986>
13. Conti A.L. Cultural heritage and tourism: Possibilities of a sustainable relationship. *Past for the Future*. 2015. № 10. P. 15–23.
14. García-Llorente M.A., Aranda-Requena J.M., Sanjuán-López M. The brand value of cultural heritage sites. *Tourism Management*. 2019. Vol. 73. P. 1–14.
15. Henderson J. Heritage and Cultural Tourism Development: Exploring the Relationship between Brand Value Enhancement and International Tourism. *International Journal of Tourism Research*. 2018. Vol. 20. P. 619–632.
16. Kapoor A., Baker M. Leveraging cultural heritage for tourism brand building. *Current Issues in Tourism*. 2019. Vol. 22. P. 5–22.
17. Konakoglu K. S. S., Kurdoğlu Ç. B. Tourism and Tourist Types in Urban Tourism. In: *Recent Advances in Social Sciences*. Publisher: Cambridge Scholars Publishing, 2018. P. 177–193.

18. Liu S., Shu H. Sustainable cultural tourism and heritage conservation in China: case studies of the ancient waterfront towns in the south of the Yangtze river. *WIT Transactions on Ecology and the Environment*. 2020. Vol. 241. P. 15–26.
19. UNWTO. *Cultural Heritage and Tourism Development*. Madrid, Spain, 2001.

REFERENCES:

1. Vovk, V. (2020). Osoblyvosti klasyfikatsii ta prostorovoho rozpodilu turystychnykh resursiv Kirovohradskoi oblasti [Peculiarities of classification and spatial distribution of tourist resources of Kirovohrad region]. *Poshuky turystskoi pryvablyvosti Kirovohradskoi oblasti: naukovy rozvidky / Za zah. red. d.h.n. O.V. Kolotukhy. (148–154)*. Dnipro : FOP Seredniak T.K.
2. Karhopolova, O. (2020). Muzei navchalnykh zakladiv Kirovohradshchyny – obiekty turystychnoi diialnosti [Museums of educational institutions of Kirovohrad region are objects of tourist activity]. *Poshuky turystskoi pryvablyvosti Kirovohradskoi oblasti: naukovy rozvidky / za zah. red. O. V. Kolotukhy. (246–253)*. Dnipro: Seredniak T. K..
3. Na Kirovohradshchyni pasportyzuvaly 374 pamiatky kulturnoi spadshchyny (2019). [374 monuments of cultural heritage were certified in Kirovohrad region] *Novosti.kr.ua. Lyshe fakty. Nichoho zaivoho*. URL: <http://novosti.kr.ua/2019/11/na-kirovogradshchyni-pasportyzuvaly-374-pamyatky-kulturnoyi-spadshchyny/> (access date: 12.07.2023).
4. Osievska, Yu. C. (2022a). Rol kulturnoi spadshchyny u protsesi transformatsii suchasnoho ukrainskoho suspilstva [The role of cultural heritage in the process of transformation of modern Ukrainian society]. *Science as a basis for the development of modern countries «Collection of theses of scientific and methodical reports of international scientific-practical conference»*, january 27–28. (120–124). Bratislava, Slovakia.
5. Osievska, Yu. S. (2022b). Kulturna spadshchyna yak draiver sotsiokulturnoho rozvytku na suchasnomu etapi: efektyvnist rehionalnoi modeli [Cultural heritage as a driver of social-cultural development on the modern stage: regional model effectiveness]. *Kultura i suchasnist, 1*, 99–105.
6. Osievska, Yu. S. (2022c). Neobkhdnist rozrobky rehionalnoi modeli intehratsii kulturnoi spadshchyny Kirovohradshchyny u konteksti modernizatsii ta innovatsiinykh trendiv ukrainskoi kulturnoi polityky [The necessity of development of the regional model of the cultural heritage of Kirovohrad region integration in the context of modernization and innovative trends of the Ukrainian cultural policy]. *Sciences of Europe, 100*, 15–20.
7. Osievska, Yu. S. (2022d). Kulturna spadshchyna Kirovohradskoi oblasti: suchasnyi stan i problemy aktualizatsii [Cultural heritage of Kirovograd oblast: updating current status and issues]. *Pytannia kulturolohii, 40*, 242–253.
8. Radionova, O.M., Dobrianska, A. Iu. (2019). Analiz rozvytku kulturno-piznavalnoho turyzmu v Ukraini [Analysis of the development of cultural and cognitive tourism in Ukraine]. *Prychornomorski ekonomichni studii, 47 (1)*, 73–78.
9. Stelmakh, O. A., Smykova, M. O. (2014). Chynnyky, shcho vplyvaiut na formuvannia turystychnoho imidzhu rehionu [Factors that influence on formation of tourist image of a region]. *Ekonomichniy visnyk Natsionalnoho tekhnichnoho universytetu Ukrainy "Kyivskiy politekhnichnyi instytut", 11*, 430–435.
10. Turystychnymy stezhkamy Kirovohradshchyny (2017): bibliografichnyi pokazhchyk [Tourist trails of Kirovohrad region: bibliographic index] / ukladachi: Malamen O.P., Nelha O.E., Pyvovar N.P. Kropyvnytskyi.
11. Trokhymenko, I. (2017). Suspilno-heohrafichne doslidzhennia posluh silskoho zelenoho turyzmu Kirovohradskoi oblasti [Social and geographical research of rural green tourism services in the Kirovograd region]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Seriya: Heohrafiia, 3(68)/4(69)*, 160–164.
12. Arumugam, A., Nakkeeran, S., Subramaniam, R. (2023). Exploring the Factors Influencing Heritage Tourism Development: A Model Development. *Sustainability, 15*. URL: <https://www.mdpi.com/2071-1050/15/15/11986> (access date: 20.08.2023).
13. Conti, A.L. (2015). Cultural heritage and tourism: Possibilities of a sustainable relationship. *Past for the Future, 10*, 15–23.
14. García-Llorente, M.A., Aranda-Requena, J.M., Sanjuán-López, M. (2019). The brand value of cultural heritage sites. *Tourism Management, 73*, 1–14.
15. Henderson, J. (2018). Heritage and Cultural Tourism Development: Exploring the Relationship between Brand Value Enhancement and International Tourism. *International Journal of Tourism Research, 20*, 619–632.
16. Kapoor, A., Baker, M. (2019). Leveraging cultural heritage for tourism brand building. *Current Issues in Tourism, 22*, 5–22.
17. Konakoglu, K. S. S., Kurdoğlu, Ç. B. (2018). Tourism and Tourist Types in Urban Tourism. In: *Recent Advances in Social Sciences (177–193)*. Publisher: Cambridge Scholars Publishing.
18. Liu, S. & Shu, H. (2020). Sustainable cultural tourism and heritage conservation in China: case studies of the ancient waterfront towns in the south of the Yangtze river. *WIT Transactions on Ecology and the Environment, 241*, 15–26.
19. UNWTO. (2001). *Cultural Heritage and Tourism Development*. Madrid, Spain.

УДК 1.18.304+793.3

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-26>

Таміла ПРИГОДА-ДОНЕЦЬ

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

ORCID: 0000-0002-3251-516X

Бібліографічний опис статті: Пригода-Донець, Т. (2023). Танець як форма художнього мислення і культурної комунікації. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 191–198, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-26>

ТАНЕЦЬ ЯК ФОРМА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ І КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Тілесність – первинна реальність і базова характеристика людського буття у світі, вона поєднує матеріальні і ментальні чинники освоєння світу людиною. Сучасні інтерпретації тілесності передбачають мультидисциплінарні підходи та альтернативні дискурси для осмислення тілесно-комунікативних стратегій людської життєтворчості, для пошуків адекватних моделей їх реалізації. В цьому контексті танець розглядається як ефективна тілесно-комунікативна й ментальна практика, як власне людський спосіб розгортання людської присутності у світі.

Мета статті – проаналізувати поняття танцю, тілесності і мислення у контексті культурного формотворення та художньої комунікації.

Наукова новизна. Обґрунтовано що танець, пластично-тілесні процесуальні форми мислення здатні адекватно і динамічно виражати цілісний буттєвий досвід присутності у світі. Танець концептуалізується як культурний феномен, як форма художнього мислення та комунікації.

У висновку зазначається, що танець, тілесність і мислення слід розглядати в сутнісному взаємозв'язку, що дає можливість осмислювати культурну реальність як комунікативний простір у його трансфігуративній процесуальності. Тілесність в танці презентує не лише предметний вимір, а й ментальний простір. Форми і процедури мислення творять певну картину світу, світосприйняття і світовідношення. Її адекватність буттєвій та екзистенційній реальності залежить від прийнятих і домінуючих у культурі ментальних способів осмислення реальності і людини. Танець є власне людським рухом, безпосереднім і конкретним проявленням людської екзистенції. Така методологічна позиція пропонує не готову і завершену модель світу і людини, а досить мінливу та пластичну метаморфозу розгортання реальності як на індивідуальному, так і на універсальному рівнях. Танцююча людина і світ постають через призму тілесно-пластичних характеристик у діалогічній крос-культурній комунікації, що сприяє формуванню усвідомленого ставлення і поваги до різних культурних і життєвих стратегій.

Ключові слова: танець як соціокультурний феномен, тілесність, мислення, художня комунікація, крос-культурний підхід.

Таміла ПРЯГОДА-ДОНЕЦЬ

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

ORCID: 0000-0002-3251-516X

To cite this article: Pryhoda-Donets, T. (2023). Tanets yak forma khudozhnoho myslennia i kulturnoi komunikatsii [Dance as a form of artistic thinking and cultural communication]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 191–198, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-26>

**DANCE AS A FORM OF ARTISTIC THINKING
AND CULTURAL COMMUNICATION**

Corporeality is the primary reality and basic characteristic of human existence in the world; it combines material and mental factors of human development of the world. Modern interpretations of corporeality provide for multidisciplinary approaches and alternative discourses for understanding bodily-communicative strategies of human creativity, for searching for adequate models of their implementation. In this context, dance is considered as an effective bodily-communicative and mental practice, as a truly human way of unfolding human presence in the world.

The purpose of the article is to analyze the concepts of dance, physicality and thinking in the context of cultural formation and artistic communication.

Scientific novelty. *It is substantiated that dance, plastic-bodily procedural forms of thinking are able to adequately and dynamically express a holistic experience of presence in the world. Dance is conceptualized as a cultural phenomenon, as a form of artistic thinking and communication.*

In the conclusion, *it is noted that dance, physicality and thinking should be considered in an essential relationship, which makes it possible to understand cultural reality as a communicative space in its transfigurative procedurality. Corporeality in dance presents not only an objective dimension, but also a mental space. Forms and procedures of thinking create a certain picture of the world, worldview and worldview. Its adequacy to material and existential reality depends on the accepted and dominant mental ways of understanding reality and man in the culture. Dance is actually a human movement, a direct and concrete manifestation of human existence. Such a methodological position does not offer a ready-made and complete model of the world and man, but a rather changeable and plastic metamorphosis of the unfolding of reality on both the individual and universal levels. The dancing person and the world appear through the prism of bodily-plastic characteristics in dialogic cross-cultural communication, which contributes to the formation of a conscious attitude and respect for various cultural and life strategies.*

Key words: *dance as a socio-cultural phenomenon, corporeality, thinking, artistic communication, cross-cultural approach.*

Актуальність проблеми. Як не дивно, однією з характерних ознак людини як істоти культурної впродовж усієї історії її існування був танець. Так, саме танець як особливий, ритуалізований рух, що позначав межу між вже людським (пізніше «людським, надто людським» за Ф. Ніцше) простором і ще не вираженим, не перетвореним, не сформованим, часто невідомим і навіть небезпечним світом. І хоча західноєвропейська рефлексія, як правило, відводила танцю нижні чи останні щаблі у «реєстрі» мистецтв, він зумів з розважального дійства, раціоналізованого балету, сценічно вихолощеного фольклорного видовища стати самодостатнім феноменом. Найбільш запаморочливий сюжет «танцювального» дискурсу розгортається, мабуть, у ХХ столітті. Танцювальний (дансантий) аспект сьогодні виділяють не лише у фізичній природі організованого людського руху, а й у мисленнево-тілесних вимірах усієї антропоморфної реальності. Танець стає безпосередньо втіленою метафорою культурної динаміки загалом та розгортання людської екзистенції.

Сучасна людина у сучасному світі часто постає втраченою, втомленою, позбавленою життєвої опори, віддаленою від власної первинної ідентичності – тіла і живої втіленої реальності оточуючого середовища, зануреною у метафізичні чи споживацькі безодні. Їй бракує ... тіла, «плоті і крові», одухотвореної тілесності і втіленої духовності, без котрих мисленнєві формо- та образотворчі процеси, будь-які поняття, судження, цінності, орієнтири перетворюються у химери та опудала. Тому людина прагне «відновити», ревіталізувати тіло, танцююче тіло і пластичну живу думку.

Сьогодні можна відслідковувати велику кількість тілесних практик, що поєднують власне соматичні аспекти терапевтичних стратегій і нові, а можливо, забуті старі, форми вираження мисленнєвого досвіду. Це нова і цікава сторінка історії танцю, котра дуже бентежно, майже навшпиньки прокладає шлях нової культури співіснування у світі.

Мета статті – проаналізувати поняття танцю, тілесності і мислення у контексті культурного формотворення та художньої комунікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. І мислення, і тілесність, і танець поставали предметом різнопланових досліджень. Вже А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, А. Бергсон, В. Дільтей, Г. Зіммель, Г. Башляр, П. Валері, Х. Ортега-і-Гасет вбачали у феномені тілесності один з визначальних структурних моментів становлення людини і культури, звертали увагу на процесуальну природу мислення, його пластичні характеристики. Більше того, у них же можна знайти ідею про безпосередність взаємозв'язку між мисленням і власне *людським* рухом, що стає основою формо-, образотворення у культурі і мистецтві. Сьогодні ці теми передбачають, у тому числі, багатоваріантні, різоматичні, де-(а)територіалізовані дискурси міждисциплінарного і крос-культурного характеру.

У цьому сенсі цікавим видається феномен присутності-у-світі М. Мерло-Понті, що включає, по суті, усі заявлені аспекти: мислення, тіло, рух. Це явище світової полоті неможливо редукувати до якогось одного аспекту людини чи світу, виміряти окремими поняттями чи процедурами. Це пластичні, динамічні, взаємозначаючі процеси, котрі в силу свого походження не можуть бути схоплені й осмис-

лені лише раціонально, поняттєво-аналітично, Вони, для їх більш повного й адекватного розуміння, потребують залучення усього спектру пізнавальних інструментів: тіло, інстинкт, інтуїція, розум, несвідоме, міф, творчість, символ, категорія, структура тощо. Насправді, цих дослідницьких фільтрів можна назвати безліч, важливо не абсолютизувати їх, як і не зводити будь-який з осмислюваних об'єктів до єдиної методологічної «риски». Цінно втримувати динамічну і пластичну позицію самим експертом, швидко реагувати на мінливі чинники, відображати ці трансформації у дослідницьких студіях, можливо не завжди передбачаючи наперед вирішення наукової гіпотези.

Екстремальна буттєвість тілесності, її репрезентативний ригідний статус, сингулярний модус мислення визначають посткласичний (постструктуралістський) підхід у творчості Ж. Дельоза. Р. Барт звертає увагу на текст, інтертекстуальність, «смерть автора» як особливу інтерпретаційну процедуру сприйняття феноменологічного світу. Скептична і критична ідея Ж. Бодрійяра про гіперреальність, її симулятивні прояви і медіа-ефекти теж сприяє руйнування логоцентричного уявлення про світ, бінарного протиставлення тіла і думки, сутності і її репрезентації Серед вітчизняних дослідників, що займалися близькою до тематики статті проблемами, слід виділити дослідження О. Гомілко, О. Соболя, Е. Барба, С. Леонова, В. Головей, інших. У їхніх підходах визріває кардинально інше сприйняття тілесності, мислення, людини, реальності, мови, власне танцю як екзистенційної практики.

Виклад основного матеріалу. Як зазначалося, сучасна людина переживає тотальні зміни на різних рівнях свого існування, радикально переосмислюючи домінуючу картину світу. Однією із важливих сфер дослідницького інтересу є тілесно-мисленнєвий вимір культури, що включає багато явищ (тіло, тілесність, власне мислення, його динамічну і мінливу природу, рух, процес образо- і формотворення, феномен пластичного тощо). Людина ніби «загубилася» у світі, то звеличуючи власну природу і творчість, то впадаючи у депресивні переживання власної нездалості і незавершеності, а відтак, невідповідності і дисбалансу з оточуючим світом і з самою собою. Тому у філософсько-культурологічному дискурсі можна спостерігати

антропологічний поворот – «зміст останнього визначає апеляція до людської тілесності як сутнісного чинника і основи людського буття» (Гомілко, 2001: 16).

Тілесність – базова реальність людини, простір її життєдіяльності, соціокультурна сфера реалізації особистих і суспільних програм. З іншого боку, мислення – атрибутивна характеристика власне людського світу, що можливе лише «відповідно до тіла» як мислячого тіла і як мисле-форми.

М. Мерло-Понті, аналізуючи проблему діалектичного зв'язку між баченням і мисленням виявляє *тілесність духу*, зануреного у чуттєву плоть світу і втіленого, влитого у живе людське тіла, й *одухотвореність цієї плоти*, наділеної смыслом і формою, й усього тіла, унікального поєднання активного і пасивного процесів у сприйнятті (Merleau-Ponty, 1962). Справді, процес мислення – це нероздільна «суміш» тіла і думки. Мислення, позбавлене конкретних тілесно-чуттєвих характеристик, – фантом, теоретичне опудало, абстрактна модель цілісного мислительного дійства, вихолощена схема, далека від реальності. Іншими словами, лише «одухотворена» тілесність з її емпіричними, конкретними, безпосередніми якостями, й «утілена» духовність з ідеальними образними конструкціями у взаємному доповненні і співбутті можуть бути основою мислення. Реальність – це буттєвий діалог людини зі світом, постійний суб'єкт-об'єктний (швидше, суб'єктний) взаємообмін у творенні єдиного «феноменологічного поля», «одного-єдиного Простору». Йдеться про таку онтологічну і методологічну ситуацію, коли ні світ, ні людина не існують самі по собі і не можуть бути сприйняті, помислені окремо. Лише їх трансфігуративна взаємність, виражена у постійній мінливості і рухливості, може презентувати і власне людину, і культуру, і мистецтво і т. п. Життя – реалізація і розкриття людської екзистенції, що, знову ж таки, можливі лише у такій взаємочутливій і взаємсприйнятливій, як на рівні духовному, так і в тілесному сенсі, дійсності людського світу. Присутність у світі рівна присутності людини, тобто людське розчинене, розсіяне у світі тотально, без концентрації у штучному, умозримому Центрі. Таке тотальне тілесне буття – тілесність – Мерло-Понті називає початковою присутністю, *першоприсутністю*,

першоплоттю – *chair du monde* (Мерло-Понті, 2001). Це небайдуже, сприйнятливє поле, буттєвий перспективний фон для будь-яких збувань у культурній дійсності, по-особливому чутлива основа для майбутнього образо- і формотворення у культурному процесі. У такому контексті тіло, тілесність осмислюються не як завершена, фізична, матеріальна річ – бо нею, насправді, може бути не лише конкретний предметний об'єкт, а й емоція, почуття, переживання, ідея, цінність, поняття тощо – а як буттєва потенційна реальність, «живильний ґрунт», де не існує ієрархічного домінування, ієрархічного підпорядкування тіла духу чи навпаки. Це тілесно-духовна цілісність світу, яка може передбачати, припускати таку ж екзистенційну єдність людини і світу. У «плоть», «текстуру» світу, на кшталт першоелементів, вписані всі зовнішні і внутрішні горизонти форм та образів – речей, подій, тіл.

Будь-який мислительний акт є вольовим актом. Починаючи мислити, ми формуємо певну тілесну форму, яка об'єктивується, і починає виступати автономним персонажем. Для А. Шопенгауера рух тіла й акт волі – одне й те ж, Дане різними способами: одне – абсолютно безпосередньо, інше – у спогляданні для розсудку (Schopenhauer, 1914). Отже, ідеальне тіло, тіло думки, будучи буттєвим принципом, конструює певне реальне тіло, яке має конкретні характеристики. Тобто через тіло проявляється думка, реалізується мисленнєвий процес. Феноменологічне тіло є знаком, моментом присутності у світі. Воно своєю адаптивною функцією «вписує» людину у різні стратегії досвіду і життєвої ідентифікації, дозволяє переходити у неоднорідному «змішаному» тілесному середовищі: від безпосереднього фізіологічного досвіду до уявних, символічних образів тіла. Ще одним важливим аспектом тілесності є процес переживання тіла як певної суб'єктивності, що утверджує у культурі: індивід постає як реальний конкретний творець культури, котрий формує певний образ світу і людини у світі. Переживання власної тілесності перетворюється у соціокультурну форму світосприйняття, що забезпечує виявлення людської суб'єктивності: емоцій, пластики, чуттєвості, сфери несвідомого.

Починаючи мислити, людина формує до неї неоформлений світ, своїм мислительним актом

вносить у світ, у направленість «силових ліній» зміни під себе саму і свою активність, змінюючи динаміку світового руху. Іншими словами, тіло є феноменом, який має певні речові і речовинні характеристики і є мислительним результатом у якості певної форми. Отже, умовно можна виділити два аспекти тілесності: тіло як *мисле-форма* і власне *мисляче тіло*, які разом утворюють особливі *мислительно-тілесні характеристики* людського буття, присутності у світі.

Зрештою, тривалі «культурні» нашарування, суспільні коннотації, віддаляють людину від самої себе, від світу, від власного, індивідуального призначення, від первинних констант тілесної реальності, що єднають зі світом, його тілесним (тілесно-духовним) виміром, тією шуканою мудрою істинністю, що ставала предметом пошуку багатьох духовних практик. Як вловити невловиме і виразити невиразиме? Як вхопити те, що постійно змінюється і рухається? Адже це усе про екзистенційний досвід людини у різні епохи, у різних культурах..

І де ж тут танець?.. Танець може розглядатися як соціокультурний феномен, трансперсональний простір, соматична практика, хореографія, семіотична сфера, комунікативна процедура, історико-культурна подія, івент, ритуально-обрядове дійство тощо. Усі названі аспекти танцю між собою взаємозв'язані у різних методологічних і практичних площинах, створюючи небайдужий інтерпретаційний простір, що виражає динамічну і пластичну природу культурного процесу, ймовірнісний горизонт реалізації рухових подій.

Синестетична (грец. *synaesthesia* – одночасне відчуття) – модель взаємодії передбачає динамічно пов'язані власне тілесність (тіло), мислення і танець. На перший погляд, здавалося б, що і як може поєднувати водночас такі різнопланові категорії і процеси. Людина частина світового процесу, момент життєвого потоку. І в цій точці (насправді, у динамічному, мінливому, трансфігуративному локусі) сходяться у цілісній єдності різні «лінії» людського існування. Адекватність цьому екзистенційному стану і визначає роль людини в осмисленні світу, місце у його становленні, якість тих змін і трансформацій, котрі привносить людська творчість і характер перспектив, що залежить від діалогу людини і світу. Важливим у цьому

сенсі є феномен кінестезичного мислення (від гр. *kinesis* – рух, здатність до руху), що означає не лише конкретно-ситуативне мислення танцівника під час танцю усім танцюючим тілом, а й тотальний зв'язок, взаємо рух, взаємообмін між людиною і світом.

Ф. Ніцше зухвало закликав: учіться танцювати. «Я не знаю, чим би ще бажав бути розум філософа, як не хорошим танцівником, бо танець і є ідеал, його мистецтво, зрештою, його єдине благочестя, його богослужіння» (Ніцше, 2002: 107). Йдеться не лише про пластичність і рухливість мислительного досвіду філософа, а й про тілесну організацію процесу письма, своєрідні фізіологічні передумови творчості. Пізніше, представник напрямку раціовіталізму Х.Ортега-і-Гасет у роботі, присвяченій Канту і новочасній філософії, писав: «Хоч би якою вартістю ми наділяли певний витвір культури – наукову систему, юридичний закон, мистецький стиль, – мусимо шукати за ним біологічний феномен – тип людини» (Ортега-і-Гасет, 1994: 211). Він розрізняв німецьку і полуденну душу, що виходять із відмінних первинних досвідів і протилежних першопочаткових вражень. Німець замкнутий у собі самому, безпосередньо не контактуючи з рештою світу, для нього з очевидністю існує лише його власне «я». І цьому самотньому, метафізично відокремленому індивіду важко узгодити рухи з ворожим і чужим зовнішнім світом. Він повертається до нього спиною, зосередившись на внутрішньому уявному існуванні, як пан Тест у відомому творі П. Валері (Valeri, 1946, 1951). Іспанець же завжди схильний творити власне бачення із зовнішнього світу, тобто для нього видимий світ речей, інших людей є більш очевидним і первинним прототипом реальності, ніж особисте життя. «Іспанець – це пучок рефлексів; німець – єдність рефлексій. Марно шукати в іспанцеві внутрішньої злітованості і солідарності. Його життя складається з гострих кутів та осібних моментів» (Ортега-і-Гасет, 1994: 221). Ортега підкреслював незграбність та атлетичність німецької рефлексії, з котрої Кант робить опертя свого універсуму, зневажаючи помилки, випадковості, несумісності. Цей світогляд «вікінга» виражає новий принцип – особиста воля, незалежність від космосу та оточуючого світу, життя – це постійна зміна, активне реформування навколишнього під свої

інтереси та ідеї. Замість інертної філософії споглядання (схожої до східних духовних практик) утверджується динамічна філософія активності, подвигу, діяння. Тобто замість того, що є, вихідною точкою відліку культури стає те, що має бути.

Отож, варто вчитися мистецтву танцювати мову, книгу, мислення, з мислительного матеріалу формувати танцювальні фігури, такі форми комунікативного досвіду, які, на відміну від традиційних типів спілкування, безпосередньо звернені до завдання тілесного вираження думки. Мова ніби відривається від граматичних зв'язків, лінгвістичних місць, семантичних «мертвих масок», уникає чітких локалізацій, повторюючи рух природних сил. Прикладом такого досвіду є фрагментарні, метафоричні, насичені символами твори самого Ніцше. Філософ мислить афористично. Афоризм – мистецтво тлумачення, найбільш адекватна форма вираження «танцюючого мислення», що повторює його тілесні і топологічні характеристики. Сила афористичного письма не локалізується у будь-якому виділеному місці тексту, імені чи ствердженні, вона ніби стурбована тим, як у мінімальному просторі висловлювання створити надлишок смислу, котрим читач не в змозі оволодіти без зупинки і сповільнення читання (Deleuze, 1969, 1983, 2015). Афористичне письмо спонтанне, тілесне, спрямоване проти книги як системи, воно змушує читача вступати у кожен афоризм як на маленьку арену, спровоковану автором. Він інсценізує читання несподіваними образами і символічними масками. Афористична, до кінця не висловлена єдність, завжди більше того, що вона означає у повному контексті. Афористичне письмо може бути зрозумілим лише тоді, коли освоєне тілом у комплексі усіх його характеристик, бо у ньому позамовні можливості мають не менше значення, ніж мовні. Особиста доля Ніцше, здоров'я, пристрасті, довколишній світ, клімат, природа, історія і культура у його творчості – все це постає як «монодрама» самого мислителя, проінтерпретована його тілом за власним бажанням. Афоризм – це «шматок» неосягненого буття, котрий на мить з'являється на поверхні потоку письма, утілюючись у тексті у певній ритмічній закономірності без зобов'язуючої послідовності і лінійної логічності. Усі довгі і короткі речення, пунктуацію, вибір слів,

паузи, наступність рядків можна розуміти і відчувати як жести, завдяки яким висловлювання «живе», і які у ньому закодовані. Особливим є і розміщення афоризмів на сторінці з анонімними, поза знаковими, пустотними просторами тексту, котрі читач намагається теж якимось чином прочитати чи осягнути. Те, що шукається в афоризмові, завжди відсутнє. І читач сам перетворюється в одну з позамовних його сил. Він незакритий і необмежений конкретними смисловими вимірами, це забезпечує дивовижну плинність і пластичність вислову, роблячи його власним коментарем. Ніщє зумів запропонувати на противагу західноєвропейській ментальності, що виражається у сократівському рівнянні «розум = добродетель = щастя», «повставши проти раціоналістичного придушення «волі до життя», ...свою стратегію «переоцінки всіх цінностей» «антисократичне рівняння»: життя = інстинкт = інтелект = щастя» (Соболь, 1997: 70).

Вольовий прояв Шопенгауера тлумачиться у структурному психоаналізі як бажання, а бажання як тексту. «Вербально артикульоване бажання направлене на світ як текстуальну реальність, яка, у свою чергу, характеризується "бажанням сказати". Тілесність розуміється як семіотично артикульована та орієнтована текстуально» (Леонова, 2011). «Задоволення від тексту – це той момент, коли моє тіло починає слідувати своїм власним думкам» (Барт, 2007). Мабуть, схожий процес відбувається у танці і під час становлення пластичного образу. Історію цього образу складно «описати словами» так само, як важко передати словами музику, живописний образ чи переживання. Важко уявити танець-натюрморт...

Перші танці та ігри, мабуть, виділилися із перших ритуальних дійств. Реальність для первісної людини виглядала такою, що у ній не було нездоланих кордонів між внутрішнім і зовнішнім світом. Світ був продовженням людських турбот, інтересів, питань і навпаки. Подібне світовідчуття породжувало фантастичні, але не ілюзорні образи. Первісна людина жила, настроюючись на зміну періодичних ритмів природи, і володіла дуже тонкою психофізичною чутливістю. Пізнаючи, відчуваючи сили суворой природи і свої власні неприборкані пориви, вона вловлювала творчу, впорядковуючу силу ритму. Тому у ранніх тан-

цях переважав ритмічний малюнок. Не менше місце займала магія, що мала свої закони і причини, де будь-які зовнішні засоби (жест, поза, міміка, колір, звук, заклинання, таємний символ) змушували організм рухатися у певному ритмі, з певною метою. Вони приводили його до такого стану, коли одна енергетична психофізична система може впливати на іншу енергетичну систему, викликаючи бажаний результат. Осмислене слово як інструмент психологічних впливів стало набагато пізніше. Прийнято навіть називати етап, що передував мисленню, ритмомисленням, що позначало цілісність людини і світу, особливу чутливість і збалансовану сприйнятливність до ритмічних орнаментів оточуючого середовища. Пізнання відбувалося через усвідомлення асоціацій, коли ритм об'єкта проходить через «тілесну людину». Асоціації могли бути руховими, емоційними, ментальними. Важливим кроком виявлення саме людської розумності стала об'єктивація внутрішнього враження в образі, представлений і конкретним фізичним предметом, і його знаковим замінником. Саме виділення образу, а пізніше слова-імені породили магічне світоуявлення з можливістю впливати на об'єкт через маніпуляції з його психофізичним образом. Спочатку, мабуть, саме енергетичний аспект і ритмічний малюнок визначали сутність дійства, а не його формальні виявлення. Танець не мав самостійного статусу, але входив до складу всіх традиційних таїнств та ритуалів, часто відіграючи в них ведучу роль.

Поява писемності та її своєрідна «агресія» дещо видозмінили значимість рухового чиннику й архетипних тілесних подій, переключивши творчу енергію на свідомо вимовлені і виражені сенси. Але сутність танцю у безпосередньому переживанні. У сучасному мистецтві та естетиці з'являється оправданий інтерес до безпредметного процесу творіння і творчості (так зване «безоб'єктне» мистецтво). Танець – як абсолютний пластичний образ – не має образу, це процес становлення образу. Людське тіло, розпредметнюючись у танцювальному (власне людському) русі, втрачає свої стійкі, завершені характеристики, центр свідомості зміщується у зовнішній світ. Образ лише окреслюється лінією свого руху, обмежуючись конкретним матеріалом реальності, у котрій будуть втілені можливі образи і форми.

Танцювальна діонісійська стихія ніби виштовхує абстрактне, штучне, свідоме Я у світ своїх атрибутів, надаючи йому конкретного і пластичного досвіду тілесності. Таке розутілене, звільнене Я стає пустим образом – образом самого танцю і подальшого образотворення. У танці «я-відсутність», а не «я-присутність», тобто сталі, фіксовані образи Я, на які спирається індивідуально й особистісно орієнтована культура і свідомість, зникають у русі.

Пластичний образ, функціональною і сутнісною основою якого є рух, створює особливу процедуру «невловимості», «незафіксованості» сталих образних характеристик. Він постає як межа між аморфною стихією, хаосом і, творчою, впорядковуючою активністю. Такий образ «естетизує», інтенсифікує реальність, робить її здатною до формо- і образотворення. Це «сингуляр» (Deleuze, 1969), ледь тривалий момент, мить між минулим і майбутнім, динамічна межа, перехід, завдяки яким стають можливими усі форми та образи реальності. Пластичний образ – це особливий етап, трансфігуративний стан від первісної нерозрізненості, первинної тотожності усіх явищ і процесів до оформленого естетично вираженого культурного, зокрема мистецького світу.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Мислення, тілесність, танець розглядаються у сутнісному взаємозв'язку, що дає можливість осмислювати культурну реальність як багаторівневий комунікативний простір у його динамічній і трансфігуративній процесуальності. Умовно мислення позиціонується у двох тілесних аспектах: як певна мисле-форма і власне мисляче тіло, що, однак, передбачає нерозривну цілісність самого мисленнєвого процесу і його абсолютно мінливу (потоківу) природу. Тілесність презентує не лише предметний вимір, а й ментальний простір. Форми і процедури мислення творять певну картину світу, світосприйняття і світо-

відношення. Її адекватність буттєвій та екзистенційній реальності залежить від прийнятих і домінуючих у культурі ментальних способів осмислення реальності і людини. Раціо-, логоцентрична, уніфікуюча модель, звичайно, репресує інші шляхи пізнання, складаючи деформоване і спотворене уявлення про універсум на усіх рівнях його прояву. Звернення до цілісних образів об'єктивації досвіду передбачає залучення різних аспектів людської реальності у мислиннєвий процес: тілесності, інтуїції, інстинкту тощо. «Танцююче мислення» – мистецтво мислити адекватно, пластично, тонко, процесуально. Мисленнєві зусилля можливі у феноменологічному полі присутності як особливого стану перманентної потенційності, сингулярної тілесності, «нульового» режиму формо- та образотворення. Пластично-тілесний образ – «пустий» образ ймовірнісних культурних, естетичних, мистецьких реалізацій.

Танець є власне людським рухом, безпосереднім і конкретним проявленням людської екзистенції. Така методологічна позиція пропонує не готову і завершену модель світу і людини, а досить мінливу та пластичну метаморфозу розгортання реальності як на індивідуальному, так і на універсальному рівнях. Людина і світ постають через призму тілесно-пластичних характеристик у діалогічній взаємодії і суб'єкт-суб'єктній комунікації, що, у свою чергу, формує екологічну, світоцентричну свідомість з повагою і визнанням до різних життєвих стратегій та екзистенційних призначень.

Перспективи розвитку дослідження пов'язані, передусім, зі становленням тілесно-танцювальних практик і соматичних терапій, що покликані на основі крос-культурних, варіативних підходів формувати розмаїті стратегії освоєння світу, життя, творчості.

«Тепер я танцюю, немов у мені сидить якийсь Бог» (Ніцше, 2002: 198).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барба Е. Паперове каное: Путівник по театральній антропології. Львів: Літопис, 2001. 288 с.
2. Барт Р. Від твору до тексту. URL: https://stud.com.ua/42323/filosofiya/bart_tvoru_tekstu (15.09.2023).
3. Бодрійяр Ж. Символічний обмін та смерть URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2266> (15.09.2023).
4. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ: Основи, 2004 р. 230 с.
5. Гомілко О. Метафізика тілесності. Дослідження, роздуми, екскурси. К. : Наук. думка, 2001. 306 с.
6. Енциклопедія постмодернізму. К.: Основи, 2003. 503 с.

7. Леонова С. Є. Символіка тілесності у сучасній театральній хореографії (на прикладі М. Ека). The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series "Theory of Culture and Philosophy of Science. № 958 (1). P. 17-21.
8. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. К., 2001. 552 с.
9. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Львів, 2002. 320 с.
10. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. К., 1998.
11. Ортега-і-Гасет Х. Кант: роздуми до роковин. Пер. В. Сахна. *Вибрані твори*. К.: Основи, 1994. 424 с. С. 205–226.
12. Соболю О. Фрідріх Ніцше і апокаліпсис метафізики. *Постмодерн і майбутнє філософії*. К.: Наук. думка, 1997. С. 68–75.
13. Baudrillard, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Gallimard, Paris 1976. 347 p.
14. Deleuze G. *Logique du sens*. Paris, Ed. de Minuit, coll. «Critique», 1969. 392 p.
15. Deleuze G. *Nietzsche*. PUF, 2015. 108 p.
16. Deleuze G. *Nietzsche and philosophy*. New York: Columbia univ.press., 1983. 392 p.
17. Merleau-Ponty, M. *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. London – New York, 1962. 544 p.
URL: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Phenomenology-of-Perception-by-Maurice-Merleau-Ponty.pdf> (25.09.2023).
18. Schopenhauer A. *The World as Will and Representation, Volume 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 1914.
19. Valéry P. *Dance and the Soul*. (1951). J. Lehmann [in French].
20. Valeri P. *Moncieur Teste*. URL: <http://ugo.bratelli.free.fr/ValeryPaul/Valery-MonsieurTeste.pdf> (25.09.2023) [in French].

REFERENCES:

1. Barba E. (2001). *Paperove kanoe: Putivnyk po teatral'nij antropologhiji* [Paper Canoe: A Guide to Theater Anthropology]. Ljviv, Litopys [in Ukrainian].
2. Bart R. (2007). *Vid tvoruu do tekstu* [From Work to Text]. URL: https://stud.com.ua/42323/filosofiya/bart_tvoru_tekstu (15.09.2023) [in Ukrainian].
3. Bodryjjar Zh. *Symvolichnyj obmin ta smertj* [Symbolic Exchange and Death]. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2266> (15.09.2023) [in Ukrainian].
4. Bodryjjar Zh. (2004). *Symuliakru i symuliatsiya* [Simulacra and Simulation]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
5. Ghomilko O. (2001). *Metafizyka tilesnosti. Doslidzhennja, rozdumy, ekskursy* [Metaphysics of corporeality. Research, reflections, excursions]. Kyiv : Nauk. Dumka [in Ukrainian].
6. *Encyklopedija postmodernizmu* (2003) [Encyclopedia of postmodernism]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
7. Leonova S. Je. *Symvolika tilesnosti u suchasnij teatral'nij khoreografiji (na prykladi M. Eka)* [The Symbolics of Corporeality in Contemporary Theatre Choreography (on the example of M. Eka)]. The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series "Theory of Culture and Philosophy of Science. № 958 (1). P. 17-21 [in Ukrainian].
8. Merlo-Ponti M. (2001). *Fenomenologhija spryjnattja* [Phenomenology of Perception]. Kyiv [in Ukrainian].
9. Nicshe F. (2002). *Po toj bik dobra i zla* [Beyond Good and Evil]. Ljviv [in Ukrainian].
10. Nicshe F. (1998). *Tak kazav Zaratustra* [Thus Spoke Zarathustra]. Kyiv [in Ukrainian].
11. Ortegha-i-Ghaset Kh. (1994). *Kant: rozdumy do rokovyn. Per. V. Sahna. Vybrani tvory* [Kant: reflections for the anniversary. Selected Works]. Kyiv, Osnovy. P. 205-226 [in Ukrainian].
12. Sobolj O. (1997). *Fridrikh Nicshe i apokalipsys metafizyky. Postmodern i majbutnje filosofiji* [Friedrich Nietzsche and the apocalypse of metaphysics. Postmodernism and the future of philosophy]. Kyiv: Nauk. Dumka [in Ukrainian].
13. Baudrillard J. (1976). *L'échange symbolique et la mort*. Gallimard, Paris [in French].
14. Deleuze G. (1969). *Logique du sens*. Paris, Ed. de Minuit, coll. «Critique» [in French].
15. Deleuze G. (2015). *Nietzsche*. PUF [in French].
16. Deleuze G. (1983). *Nietzsche and philosophy*. New York: Columbia univ.press [in English].
17. Merleau-Ponty M. (1962). *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. London – New York. URL: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Phenomenology-of-Perception-by-Maurice-Merleau-Ponty.pdf> (25.09.2023) [in English].
18. Schopenhauer A. (1914). *The World as Will and Representation, Volume 1*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
19. Valéry P. (1951). *Dance and the Soul*. J. Lehmann [in French].
20. Valeri P. (1946). *Moncieur Teste*. URL: <http://ugo.bratelli.free.fr/ValeryPaul/Valery-MonsieurTeste.pdf> (25.09.2023) [in French].

УДК 37.03

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-27>

Оксана СОХАЦЬКА

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

ORCID: 0009-0008-9672-9993

Бібліографічний опис статті: Сохацька, О. (2023). Культурологічні засади духовного становлення особистості. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 199–204, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-27>

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДУХОВНОГО СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ

Концепція гуманітарної освіти передбачає навчання дисциплін, спрямованих на глибоке вивчення місця й ролі людини в історії світової цивілізації, у складних історичних процесах. Це насамперед такі предмети, як етика, естетика, мистецтвознавство, культурологія, історія світової та вітчизняної культури. Кожна із цих дисциплін має свої специфічні риси і завдання, посідає особливе місце в структурі гуманітарного знання, є наукою «відкритою» – здатною постійно збагачувати обсяг знань, відображаючи динаміку життєвих процесів. Вони охоплюють всю сферу людських почуттів, вивчають стосунки між людиною і світом, впливаючи на формування духовності людини.

Мета статті – дослідити динаміку формування духовності, виявити вплив культурологічних дисциплін на становлення духовних якостей особистості.

Наукова новизна. Духовність, душевність як виміри людського життя досліджуються як культурологічна проблема. Обґрунтовується і підкреслюється, що духовність є основою людського життя, формування культури особистості, тобто з відкриття і плекання в собі духовності починається процес самопізнання, творче ставлення до себе. Визначено, що духовність виступає головним принципом самобудування особистості та суспільства, необхідною умовою вільного і творчого ставлення до особистого й суспільного життя.

У висновку зазначається, що духовність пов'язана із прагненням охопити життя в усій його повноті. Вона виступає необхідною умовою саморозвитку особистості та суспільства. Підкреслюється також, що духовність як прагнення до повноти, насиченості, вагомості життя пов'язана з глибинним усвідомленням свого буття, його сенсу, мети, вищого блага. Отже, духовність виступає головним принципом творення особистості та суспільства, необхідною умовою вільного й творчого ставлення до особистого й суспільного життя.

Ключові слова: духовність, універсальні цінності, істина, добро, краса, особистість, самовдосконалення особистості, культурологічні навчальні дисципліни.

Оксана SOKHATSKA

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0009-0008-9672-9993

To cite this article: Sokhatska, O. (2023). Kulturolohichni zasady dukhovnoho stanovlennya osobystosti [Cultural foundations of the spiritual formation of the individual]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 199–204, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-27>

CULTURAL FOUNDATIONS OF THE SPIRITUAL FORMATION OF THE INDIVIDUAL

The concept of humanitarian education envisages teaching disciplines aimed at a deep study of the place and role of man in the history of world civilization, in complex historical processes. These are primarily such subjects as ethics, aesthetics, art history, cultural studies, history of world and national culture. Each of these disciplines has its own specific features and tasks, occupies a special place in the structure of humanitarian knowledge and is an "open" science capable of constantly enriching the body of knowledge, reflecting the dynamics of life processes. Covering the entire sphere of human feelings, they study the relationship between man and the world, influencing the formation of human spirituality.

The **aim of the article** is to study the dynamics of spirituality formation, to identify the influence of cultural disciplines on the formation of spiritual qualities of a personality.

Scientific novelty. Spirituality and soulfulness as dimensions of human life are studied as a cultural problem.

It is substantiated and emphasized that spirituality is the basis of human life, the formation of personal culture, that is, the process of self-knowledge and creative attitude towards oneself begins with the discovery and cultivation

of spirituality. It is determined that spirituality is the main principle of self-construction of the individual and society, a necessary condition for a free and creative attitude to personal and social life.

In **conclusion** to the article it is noted that spirituality is associated with the desire to embrace life in its entirety. It is a necessary condition for the self-development of the individual and society. It is also emphasized that spirituality as a desire for fullness, richness and significance of life is associated with a deep awareness of one's being, its meaning, purpose and highest good. Thus, spirituality is the main principle of self-construction of the individual and society, a necessary condition for a free and creative attitude to personal and social life.

Key words: spirituality, universal values, truth, good, beauty, personality, self-improvement of the personality, cultural studies disciplines.

Актуальність проблеми. XXI століття активізує процес духовного становлення, що потребує принципово іншого підходу, врахування певних моментів, без яких неможлива повноцінна робота в цьому річизі. Передусім, це пов'язано зі зміною парадигми, що відбулася на рівні свідомості сучасної молоді (суспільно-політичні катаклізми та їх похідні, тотальна модернізація і технологізація життя).

Технологічна орієнтація, що відверто превалює в сучасному молодіжному середовищі, абсолютно природна (наслідки відео революції, розвиток комп'ютерної графіки, феномен «віртуальної реальності»), але її гіпертрофування породжує небезпеку духовно-естетичного вакууму.

Проблема відкриття в собі духовності, духовного багатства свого внутрішнього світу є сьогодні надзвичайно актуальною. Вона потребує чіткого дотримання принципів історизму, врахування здобутків і прорахунків, які були в процесі її дослідження. Враховуючи, що вищою, сутнісною формою людської самосвідомості, найбільш синтетичною формою духовного осягнення дійсності, інтегруючим ядром духовної культури і структури особистості, виявом духовної зрілості і духовною основою життєвої та соціальної позиції особи є світогляд і що, як писав Альберт Швейцер, «покликання кожної людської істоти полягає в тому, щоб виробити власний мислячий світогляд, стати справжньою людиною» (Арцишевський, 2011: 175), необхідно визнати, що культурологічна освіта може стати однією із головних засад розвитку духовності особистості.

В умовах сьогодення проблема піднесення, підвищення духовності, особливо молоді, є насправді дуже актуальною проблемою, яка привертає до себе увагу не тільки педагогів і працівників освіти, а й представників творчої інтелігенції, громадських діячів, священнослужителів тощо. Усвідомлюючи актуальність

цієї проблеми і прагнучи активно сприяти її розв'язанню, слід уникати дуже вузького, одностороннього розуміння самої духовності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До питання духовності в тій чи іншій формі науковці зверталися впродовж усієї історії розвитку цивілізації (античність, середньовіччя, Відродження, Новий час, друга половина XIX–XX століття). Проблема формування духовності відображається в працях Б. Г. Ананьєва, Р. А. Арцишевського, Л. І. Божович, А. Валлона, Ж. Піаже. Питання духовності людини розглядається такими видатними педагогами, як П. П. Блонським, А. Дістервегом, Я. А. Коменським, К. Д. Ушинським, В. О. Сухомлинським (Сухомлинський, 1976). Значний внесок у дослідження проблеми в останні роки зробили О. І. Бугайов, В. Р. Ільченко, Н. Г. Ничкало, В. Ф. Паламарчук та ін. Усі вони були не просто педагогами, а педагогами-мислителями, які вибудовували свої педагогічні системи на певних, здебільшого розроблених ними самими, методологічних засадах. Тому і в наш час існує нагальна потреба удосконалювати зміст сучасної освіти не шляхом «залатування дірок», а ґрунтуючись на філософських, культурологічних, психологічних, соціологічних та інших методологічних засадах, які, з одного боку, дають нам повніше розуміння архітектоники не тільки науки, а й усієї духовної культури, на основі якої і повинен вибудовуватися зміст освіти, а з іншого – дозволяють зрозуміти, яку роль відіграють різні форми цієї культури у становленні та розвитку особистості (Андрущенко, 2007: 36–56). Водночас залишається малодослідженим саме культурологічний аспект духовного становлення і формування особистості.

Метою статті є дослідження динаміки формування духовності, виявлення впливу культурологічних дисциплін на становлення духовних якостей особистості.

Виклад основного матеріалу. Сучасна криза освіти є насамперед лише одним із виявів кризи духовної культури, яку в цілому можна охарактеризувати як кризу гуманізму. Головними її виявами є знецінення людини і людського життя, перетворення людини на засіб досягнення позаособистісних цілей, втрата і викривлення гуманістичних ідеалів і цінностей та заміна їх ерзацами масової культури, які «породжуються і підтримуються присмерковими сторонами людської свідомості, речизм і меркантилізм у людських відносинах, панування технократичного мислення тощо» (Арцишевський, 1993: 3–7).

Людина перестала бути головною цінністю, а духовна культура – засобом духовного збагачення і розвитку Людини. У світі запанувала антикультура, в якій людина розглядається лише як засіб досягнення влади і багатства. Однією з головних причин кризи сучасної культури в цілому й, зокрема літератури і мистецтва, науки і освіти, є їх комерціалізація, тобто підпорядкування законам ринку, де все стає товаром і цінність усього вимірюється його ціною. Духовні цінності перетворюються на товар або стають засобом досягнення влади чи збагачення.

Абсолютизація ролі науки без урахування ціннісних вимірів людського буття призвела до всевладдя технократизму й дегуманізованого технократичного мислення, до знецінення «людини духовної», до дегуманізації суспільних відносин. Революція у технічних засобах масових комунікацій (зокрема, телебачення і комп'ютеризація) сприяла тому, що самі ці засоби стали сприйматися як самоцінні самі по собі, незалежно від функцій, які вони виконують, і незалежно від змісту інформації, яку вони покликані поширювати. Більше того: сам цей зміст почав визначатися і коригуватися в залежності від можливостей його продукування і поширення технічними засобами. Перехід до інформаційного суспільства розглядається насамперед як можливість створення і використання новітніх інформаційних технологій без якісної оцінки змісту самої інформації. А комерціалізація і політизація останніх, тобто їх використання насамперед для отримання якомога більших прибутків і завоювання й утримання політичної влади, призвели до нестримного клонування примітивів масової

культури (точніше – антикультури). Людина живе не тільки у природному світі, а й у світі культури, де матеріальне й ідеальне, тілесне і духовне, реальне і уявне тісно переплетені між собою. Тому в людини існує така ж залежність від її культурного середовища, як і від середовища природного (Арцишевський, 2011).

Протягом тривалого часу вихідною основою в розробці питань освіти слугувала функціонально-рольова теорія особи. Згідно з цією теорією, особа – це насамперед набір певних соціальних ролей або сукупність соціальних функцій, які виконує людина, живучи в тому чи іншому суспільстві. Виходячи з цього, головне завдання освіти вбачалося в тому, щоб підготувати людину до виконання цих ролей.

У цілому ж можна зазначити, що система освіти, яка базується на соціально-рольовій теорії особи, визнає пріоритет суспільства над особою, розглядаючи її переважно як «інструмент» або засіб виконання певних функцій. Тому зрозуміло, що система освіти, яка проголошує своєю головною метою насамперед всебічний розвиток самої особистості, як це зафіксовано в Законі України «Про освіту», має базуватися на інших теоретичних засадах у розумінні особистості (Кремінь, 2008). Роль такої теоретичної засади може виконувати не функціонально-рольова, а сутнісно-цілісна концепція особистості, яка, по-перше, стверджує самоцінність кожної людини, незалежно від виконуваних нею соціальних функцій або соціальних ролей; по-друге, визнає за кожною людиною право на індивідуальну самобутність і неповторність, на вільний розвиток усіх своїх задатків і здібностей, на самотворення й самореалізацію; по-третє, виходить на розуміння особистості не як простої сукупності різноманітних функцій чи набору соціальних ролей, а як єдиної й цілісної в усіх її життєвих виявах, здатної до самовизначення, самопрограмування, саморегуляції й самовдосконалення (Арцишевський, 2011: 17–20).

Прихильники цієї концепції розглядають соціально-рольові структури й характеристики особи лише як її зовнішній, поверхневий і мінливий шар. Водночас у структурі особистості визначають і найбільш сталі, глибинні, «ядерні» її елементи, які виражають її сутність, забезпечують її цільність і цілісність. Саме вони забезпечують сталість людини в найрізнома-

нітніших життєвих обставинах, спрямованість її дій протягом усього життя, певну емоційно-оцінну забарвленість і незмінність її ставлення до навколишнього світу та самої себе; визначають способи дій, духовні стани й певні вибори людини в найважливіших для неї життєвих ситуаціях (Донченко, 1989).

Саме на виявлення, плекання й примноження власних духовних багатств як певних потенцій та інтенцій і спрямоване цілісне життя, що розпочинається з духовного пробудження й самопізнання.

Звичайно, одним з найважливіших виявів духовності людини є її моральність. Але духовно багата людина характеризується не тільки тим, що вона свято шанує і виконує певні моральні норми, тобто своєю добродійністю, а й тим, що вона, як правило, чимало знає, а ще більше – розуміє, має міцні переконання чи віру, глибокі почуття і переживання, тонко відчуває красу тощо. Тому духовність не можна обмежувати лише моральністю. Крім того, окремі форми або вияви духовності, в тому числі й моральність, ми можемо виділяти лише в своїй уяві, свідомості, а в дійсності духовність становить одну з інтегральних характеристик особистості, в якій тісно переплетені і взаємопов'язані різні її вияви. Будь-які моральні норми можуть свідомо виконуватися людиною лише тоді, коли не тільки їй відомі, але й мають певну мотивацію, тобто, коли людина якось пояснює собі, чому ці норми необхідно виконувати. А таке пояснення завжди складається на основі певного світогляду, тому що моральні норми і принципи є одним з його регулятивних елементів і отримують у ньому певну духовну санкцію (Арцишевський, 2011).

Паростки осмислення питання духовного становлення можна простежити ще в розробках античних філософів – Арістотеля, Платона, Сократа. Так, відомий афоризм Сократа «Пізнай самого себе» можна вважати провісником ідеї духовності взагалі і його наріжного принципу – самопізнання та самовдосконалення, зокрема.

Поняття «дух», «духовність» належать до найбільш загальних, граничних характеристик людини та її життя.

Смислові контури духовності, які найрельєфніше зафіксовані в релігії, мистецтві, містицизмі, проступають як здатність і потреба

орієнтуватися на вищі універсальні цінності Істини, Добра, Краси в їх єдності. У цьому розумінні духовність виявляє себе як певний ідеал, до якого прагне людина та людство у власному духовному самовдосконаленні.

Коли ми розмірковуємо про духовність, звичайно, використовуємо такі слова і словосполучення, як одухотворена, тобто змістовно багата, особистість, яка орієнтована на надутилітарні вищі духовні цінності, сила духу, дерзання духу, здатність діяти сміливо, вільно, творчо в подоланні спокус повсякденності; поривання духу – прагнення піднятися над буденністю. Подолати обмеженість свого щоденного буття, бажання, як казав П'єр Тейярд де Шарден, «більшого» існування, тобто більш насиченого, більш повного, більш справжнього. Отже, дух, духовність співвідносяться з морально забарвленими, інтелектуально-вольовими якостями особистості і потребують мужності, сили, надії і віри (Арцишевський, 2010: 9–12).

Духовність не обмежується лише таким ставленням до універсальних цінностей, вона включає в себе й ціннісні відношення до світу та самого себе. Цей пласт духовності формується на підставі розвиненої душевності людини. Тобто духовність і душевність генетично взаємопов'язані. Душевність розкривається як здатність до співчуття та милосердя, як любов до ближнього, як терпимість та широчердність. Вона співвідноситься зі світом соціально-моральних почуттів людини. Її можна окреслити як емоційно-моральне ставлення до себе як до цінності та ставлення до іншого як до самого себе. Дух і душа доповнюють один одного: перший відкриває людині цінності творення, обрії досконалості та вічності, а друга – цінності переживання, обрії світу та почуттів. Тому вироблення цілісної моделі життя неможливе без одночасного розвитку і духовності, і душевності (Бех, 2006).

Аналіз почуттів, спроби їх класифікації, виявлення протилежних суттєвих сил є важливими складниками філософських поглядів Піфагора, Алкмеона, Емпедокла, Теофраста. Перші спроби використання почуттів як основи для осмислення певних естетичних явищ пов'язані із філософською школою, заснованою Піфагором у VI столітті до нашої ери. Піфагор ототожнював поняття «гармонія», «досконалість», «краса», а основою гармо-

нії вважав число. Гармонію чисел піфагорійці шукали навіть у розміщенні планет. Важливе місце у філософських поглядах Піфагора посідає вчення про безсмертя душі і метемпсихоз – можливість душі втілюватись у будь-яке тіло. Згідно із цим вченням, для «оживлення», «переселення» душі треба пройти через очищення – катарсис, вищою формою якого є опанування музично-числової структури Космосу.

Катарсис із часом набув надзвичайно широкого тлумачення й отримання естетичного переживання людини в процесі її морально-естетичного удосконалення.

У III ст. до н.е. теорія почуттів набуває завершеного для свого часу викладу у працях Теофраста. «Почуттєва» спрямованість поглядів філософа властива його праці «Про відчуття», «Про благочестя». При аргументації ролі почуттів привертає увагу правило «золотої перетину». Давньогрецькі вчені вважали, що будь-яке тіло, предмет, геометрична фігура, співвідношення частин яких відповідає такій пропорції ($5 : 8 = 8 ; 13 = 13 ; 21 = 21 ; 24 \dots$), відмічені пропорційністю, справляють приємне зорове враження.

Теоретики і митці епохи Відродження намагалися знайти «абсолютно ідеальну» геометричну основу краси. Типовим при цьому є трактат відомого італійського математика Луки Пачолі «Про божественну пропорцію». Теоретик стверджував, що правилом «золотої

перетину» визначається естетична цінність «усіх земних предметів» (Шкуратова, 1992).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, людина – це єдність тіла, розуму, душі й духу. Цілісна модель життя передбачає гармонійний розвиток усіх – фізичних, інтелектуальних, вольових, емоційних якостей та потреб людини. Цілісне життя спрямоване на виявлення, плекання і примноження власних духовних багатств. Воно розпочинається з духовного пробудження й самопізнання та самовдосконалення. Для особистості немає «нейтральних речей». Їх використання або відповідає, або не відповідає людському призначенню. Усе багатство предметного світу для особистості постає в його справжньому призначенні, тобто для її власне особистісного розвитку і самоутвердження, а не як якийсь чужий для неї світ. Тому можна зробити висновок про те, що «...висхідним методологічним принципом формування людської особистості, її духовного світу є прилучення її до розпредмечування різноманітних формоутворень культури шляхом оволодіння історично виробленими людством видами і способами діяльності...» (Шинкарук, 1984: 163). Аналіз концептуально-методичних засад і вивчення ролі та значення культурологічних курсів у процесі формування, становлення духовної культури особистості вважаємо перспективним напрямком подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрущенко В. П. Українська педагогічна освіта у європейському просторі. Педагогічна і психологічна науки в Україні. Зб. наук. праць у 5 т. Т.4. К.: «Педагогічна думка», 2007. С. 36–56.
2. Арцишевський Р. А. Інтеграційні процеси в культурі та їх відображення у змісті освіти. Школа майбутнього: Гуманізація та гуманітаризація освіти: Матеріали міжнародної наукової конференції. Луцьк: ЛДП, 1993. С. 3–7.
3. Арцишевський Р. Від сайєнтизму до людиноцентризму. Шлях освіти. 2010. №4. С. 9–12.
4. Арцишевський Р. На шляху до загальнолюдського світогляду. Шлях освіти. 2011. №1. С. 17–20.
5. Арцишевський Р. А. Духовне осягнення дійсності: Монографія. Луцьк: Смарагд, 2011. 272 с.
6. Бех І. Д. Виховання особистості: Сходження до духовності. К.: Либідь, 2006. 272 с.
7. Донченко Е. А. Особистість: конфлікт, гармонія. К., 1989.
8. Сухомлинський В. О. Проблеми виховання всебічно розвиненої особистості. Вибрані твори. В 5-ти т. Т.1. К.: Рад. школа, 1976. С. 53–206.
9. Феномен інновації: освіта, суспільство, культура. За ред. В. Г. Кременя. К.: Педагогічна думка, 2008. 472 с.
10. Шинкарук В. І., Яценко А. І. Гуманізм діалектико-матеріалістичного світогляду. К.: Політвидав, 1984. 284 с.
11. Шкуратова Н. Б. Проблема катарсису: історичний аспект. Етика, естетика і теорія культури: збірник. К., 1992. № 35.

REFERENCES:

1. Andrushchenko V. P. Ukrainiska pedahohichna osvita u yevropeiskomu prostori. Pedahohichna i psykholohichna nauky v Ukraini [Ukrainian pedagogical science in the European space. Pedagogical and psychological sciences

in Ukraine]. Zbirnyk naukovykh prats u 5 tomakh Collection of scientific works in 5 volumes. T.4. K.: "Pedahohichna dumka", 2007. S. 36-56 [in Ukrainian].

2. Artsyshevskiy R.A. Intehratsiini protsesy v kulturi ta yikh vidobrazhennia u zmisti osvity. Shkola maibutnioho: Humanizatsiia ta humanitaryzatsiia osvity: Materialy mizhnarodnoi naukovoi konferentsii [Integration processes in culture and their reflection in the content of education. School of future: Humanization and humanitarization of education: Materials of the international scientific conference]. Lutsk: LDPI, 1993. S. 3-7 [in Ukrainian].

3. Artsyshevskiy R.A. Vid saientyzmu do liudynotsentryzmu. Shliakh osvity [From scientism to human-centeredness. The way of education]. 2010. №4. S. 9-12 [in Ukrainian].

4. Artsyshevskiy R.A. Na shliakhu do zahalnoliudskoho svitohliadu. Shliakh osvity [Toward a universal worldview. The way of education]. 2011. №1. S. 17-20 [in Ukrainian].

5. Artsyshevskiy R.A. Dukhovne osiahnennia diisnosti: Monohrafiia [Spiritual comprehension of reality. Monograph]. Lutsk: Smaragd, 2011. 272s. [in Ukrainian].

6. Bekh I.D. Vychovannia osobystosti: Skhodzhennia do dukhovnosti [Education of the personality: The ascent to spirituality]. K: Lybid, 2006. 272s. [in Ukrainian].

7. Donchenko E.A. Osobystist: konflikt, harmoniia [Personality: conflict, harmony]. K., 1989 [in Ukrainian].

8. Sukhomlynskyi V.O. Problemy vychovannia vsebichno rozvynenoj osobystosti [Problems of educating a fully developed personality]. Vybrani tvory. V 5-ty t. [Selected works. In 5 volumes]. T.1. K.: Rad.shkola, 1976. S.53-206 [in Ukrainian].

9. Fenomen innovatsii: osvita, suspilstvo, kultura [The phenomenon of innovation: education, society and culture] / za red. V.H. Kremenii. K.: Pedahohichna dumka, 2008. 472 s. [in Ukrainian].

10. Shynkaruk V.I., Yatsenko A.I. Humanizm dialektyko-materialistychnoho svitohliadu [Humanism of the dialectical-materialist worldview]. K.: Polityvdav, 1984, 284 s. [in Ukrainian].

11. Shkuratova N.B. Problema katarsysu: istorychnyi aspekt. Etyka, estetyka i teoriia kultury [The problem of catharsis: historical aspect. Ethics, aesthetics and cultural theory]: zbirnyk. K., 1992. № 35.

УДК 316.77:070 (008)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-28>

Денис СУЧКОВ

асистент кафедри кіно-, телемистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв,
вул. Євгена Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

ORCID: 0000-0003-2716-3873

Бібліографічний опис статті: Сучков, Д. (2023). Трансформації аудіовізуальної культури: від верстата Гутенберга до соціальних медіа. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 205–210, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-28>

ТРАНСФОРМАЦІЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ: ВІД ДРУКАРСЬКОГО ВЕРСТАТА ГУТЕНБЕРГА ДО СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА

Мета дослідження – прослідкувати основні етапи становлення аудіовізуальної культури в контексті інформаційно-технологічного розвитку, з акцентуацією уваги на ролі соціальних медіа та людини. **Методологія дослідження** передбачає використання загальнонаукових методів (аналізу, синтезу, узагальнення результатів та ін.), а також підходів, відповідно до парадигми міждисциплінарності інтегрованих з культурології, медієвістики, історії, медіапсихології. Підґрунтям зв'язку між культурою, людиною і соціальними технологіями стала концепція «м'якого технологічного детермінізму». **Наукова новизна** дослідження полягає у обґрунтуванні «аудіовізуального медіального повороту» в сучасній культурі. **Висновки.** На подальший розвиток аудіовізуальної культури впливають інформаційні технології Веб 2.0, становлення на їхній основі соціальних медіа, віртуальна реальність, популярність аудіовізуального контенту і відповідних відеохостингів, які дають змогу його споживати, виробляти і поширювати. Такий аудіовізуальний поворот відбувся ще раніше і був зумовлений не лише технологічними змінами, а й внутрішньо-особистісними настановами, коли сенсорно-перцептивні процеси почали розумітися як такі, що за рахунок активації органів відчуттів забезпечують зв'язок внутрішнього та зовнішнього світу людини для осягнення і репрезентації навколишньої реальності почасти значно краще, ніж вербально-логічні. Не останню роль відіграло і візуальне та кліпове мислення молодого покоління, повністю інтегрованого до сучасних технологій. Нині ці чинники, найбільше опосередковані, на нашу думку, розвитком соціальних медіа, суттєво впливають не на формування аудіовізуальної культури як домінуючої ознаки сучасного етапу розвитку цивілізації, а посилюють існуючі та генерують її нові характеристики, в тому числі як особливої сфери діяльності. У цілому різка пенетрація соціальних медіа, які є похідними інформаційно-технологічного прогресу, в усі аспекти побутування свідчить про соціалізацію технологій. Тому в умовах спрощеного виробництва, поширення та перцепції аудіовізуального контенту можна констатувати «аудіовізуальний медіальний поворот», вектор якого спрямовується в конкретну площину: «соціальна» людина А. Моля і «телематична» людина Ж. Бодріяра стає людиною «аудіовізуальною».

Ключові слова: аудіовізуальна культура, інформаційні технології, соціальні медіа, мультимедійність.

Denys SUCHKOV

Assistant at the Department of Film and Television Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, 36
Yevhena Konovaltsia street, Kyiv, Ukraine, 01133

ORCID: 0000-0003-2716-3873

To cite this article: Suchkov, D. (2023). Transformatsii audiovizualnoi kultury: vid verstata Hutemberha do sotsialnykh media [Transformations of audiovisual culture: from Gutenberg's machine to social media]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 205–210, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-28>

TRANSFORMATIONS OF AUDIOVISUAL CULTURE: FROM GUTENBERG'S PRINTING MACHINE TO SOCIAL MEDIA

The purpose of the study is to trace the main stages of the formation of audiovisual culture in the context of information and technological development, with an emphasis on the role of social media and people. **The research methodology** involves the use of general scientific methods (analysis, synthesis, generalization of results, etc.), as well as approaches, in accordance with the paradigm of interdisciplinarity integrated from cultural studies, medieval studies, history, media psychology. The concept of "soft technological determinism" became the foundation of the connection between culture,

man and social technologies. **The scientific novelty** of the research lies in the substantiation of the "audiovisual medial turn" in modern culture. **Conclusions.** The further development of audiovisual culture is influenced by Web 2.0 information technologies, the development of social media based on them, virtual reality, the popularity of audiovisual content and the corresponding video hosting services that allow it to be consumed, produced and distributed. Such an audiovisual turn occurred even earlier and was determined not only by technological changes, but also by intra-personal guidelines, when sensory-perceptual processes began to be understood as those that, due to the activation of the senses, provide a connection between the inner and outer world of a person for comprehension and representation of the surrounding reality is sometimes much better than verbal-logical ones. Not the least role was played by the visual and clip thinking of the young generation, fully integrated with modern technologies. Currently, these factors, most mediated, in our opinion, by the development of social media, do not significantly affect the formation of audiovisual culture as a dominant feature of the modern stage of the development of civilization, but strengthen its existing and generate new characteristics, including as a special field of activity. In general, the sharp penetration of social media, which are derivatives of information and technological progress, into all aspects of everyday life indicates the socialization of technology. Therefore, in the conditions of simplified production, distribution and perception of audiovisual content, it is possible to state an "audiovisual medial turn", the vector of which is directed to a specific plane: the "social" person of A. Mol and the "telematic" person of J. Baudrillard becomes an "audiovisual" person.

Key words: audiovisual culture, information technologies, social media, multimedia.

Актуальність теми дослідження. Вплив інформаційного суспільства на культуру багатогранний, позаяк воно характеризується швидкими змінами, обміном інформацією, цифровізацією та широким доступом до знань. Нові технології стимулюють культурні інновації, розвиваючи мистецтво та змінюючи способи спілкування. Нові медіа надають платформи для самовираження та творчості безлічі людей, а інформаційні технології – змогу ефективно зберігати, архівувати та відновлювати культурну спадщину, роблячи її максимально доступною для майбутніх поколінь. Завдяки цьому культурне виробництво стає демократичним, децентралізованим і різноманітним, а сама культура мультимедійною.

«Культура інформаційної епохи» (М. Кастельс) – це не єдине визначення сучасної культури. В інтерпретаціях інших дослідників вона здобула назву «комп'ютерна культура», «візуальна культура», «інформаційна культура», «аудіовізуальна культура», «екранна культура», «електронна культура», «мережева культура», «цифрова культура».

В межах культурологічного дискурсу ми підтримуємо позицію дослідників, які сучасну культуру визначають як аудіовізуальну, саме тому в обґрунтуванні її трансформацій виходимо з пріоритету відповідних характеристик, та вважаємо за доцільне обґрунтувати свою позицію, акцентуючи на ролі у соціальних медіа. Позаяк інформаційні технології продовжують розвиватися, відслідковування актуальних тенденцій у сучасній культурі в контексті історичної ретроспекції, є актуальним напрямом сучасних досліджень.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню основних етапів еволюції сучасної культури, зокрема піз впливом технологій, присвячені загальновідомі дослідження зарубіжних вчених М. Мак-Люєна (MasLuen, M., 1962), М. Кастельса (Кастельс, М., Castells, M., 2010).

Серед українських вчених особливо актуальними останнім часом стали дослідження соціальних медіа та різні аспекти їхнього впливу на утвердження в культурі аудіовізуальної компоненти. Так, А. Лісневська і Я. Фруктова аналізують аудіовізуальний контент (Лісневська, А., Фруктова, Я., 2019). Д. Проценко та Д. Тупчієнко досліджує особливості на конвергенції аудіовізуальних засобів масової інформації в контексті міжнародного досвіду (Проценко, Тупчієнко, 2012). Аудіовізуальним практикам нових медіа та їх комунікативному характеру присвячена публікація А. Тормахової, яка розкриває їхню специфіку, наголошуючи на інтерактивності та пріоритетності у сучасній комунікації (Тормахова, А., 2021). Водночас в українській культурології недостатньо ґрунтовних досліджень впливу соціальних медіа на аудіовізуальну культуру.

Мета дослідження – прослідкувати основні етапи становлення аудіовізуальної культури в контексті інформаційно-технологічного розвитку, з акцентуацією уваги на ролі соціальних медіа та людини.

Виклад основного матеріалу. У 1962 р. вийшла друком книга відомого канадського культуролога М. Мак-Люєна «Галактика Гутенберга: становлення людини друкарської культури» (MasLuen, 1962). Епохою Гутенберга

вчений назвав період європейської культури, коли, на його думку, збіглися у часі найважливіші соціокультурні явища – писемність, грамотність і книжність.

Для характеристики епохи Гутенберга культуролог використав поняття «грамотність» і «писемність». За розумінням М. Мак-Люєна, грамотність – це характеристика людини, яка вміє читати і писати. Водночас поняття «писемність» характеризує наявність у культурі системи символів або знаків, які потребують передачі та фіксації на певному носії. Ним може бути папір, камінь, глина, пергамент та ін. Така система дає змогу людям записувати мовну інформацію та ідеї, щоб вони могли передавати їх іншим поколінням (MasLuen, 1962).

Особливістю середньовічної європейської культури, яка в усьому тяжіла до лінійності, зокрема на письмі, раціональності, монотеїзму, авторства і под., було те, що вона почасти домагалася розмежування різних каналів сенсорного сприйняття і реагування на навколишній світ, а відповідно і способів репрезентації чуттєвого у мистецтві, що власне і стало підґрунтям виникнення різних жанрів та інструментів, наприклад, у музиці. Навіть неграмотний у нашому розумінні пересічний європеєць, який не вмів читати і писати, володів можливістю візуально сприйняти текст середньовічної фрески або аудіально – проповіді. Відтак, на нашу думку, форми аудіо- і візуальної культури у ті часи вже формувалися, хоча й мали специфічні у нашому розумінні характеристики, почасти за рахунок ігнорування важливості сенсорної перцепції.

Водночас саме таке розмежування відчуттів М. Мак-Люєн вважає основним недоліком, адже, на його думку, за умови зосередження на одному почутті механічний принцип абстрагування і повторення набуває експліцитної форми. Технологія – це експліцитність, яка означає артикулювання лише однієї речі, почуття, мислинневого чи психічного стану за раз (MasLuen, 1962). І навіть коли з'являється письмо, воно, на думку дослідника, не суттєво змінює ситуацію, а можливо й навпаки. Позаяк, коли слова набувають письмової форми, вони стають статичною частиною візуального світу, втрачають динамізм, емоційні обертони, виразність, властиві усному мовленню (MasLuen, 1962).

Тому не дивно, що активно аудіовізуальна культура формується лише у ХХ столітті, яке М. Мак-Люєн вважає століттям електроніки і пост-писемності. Воно замінило епоху друкарства і механіки, яка тривала майже п'ять століть, та викликало до життя нові структури людського самовираження, переважно «усні» за формою навіть тоді, коли вони були невербальними. «Якщо технологія, незалежно від того, чи з'являється вона зсередини чи ззовні культури, виводить на передній план якість із почуттів, змінюється співвідношення між усіма нашими почуттями. Ми починаємо бачити, чути та відчувати по-новому» (MasLuen, 1962), – констатує дослідник.

Фактично М. Мак-Люєн поділив історичні форми культури на усну, писемну та аудіовізуальну. Для опису сучасної культури технологічної зв'язності, пост-писемності та глобалізації М. Мак-Люєн використовує поняття «глобального села» (global village). Однак у трактуванні цього поняття часто ігнорується той момент, що М. Мак-Люєн не дарма використовує поняття «село». Адже він пояснює, що під впливом електричної технології люди в звичайних повсякденних переживаннях і діях стають більш схожими на людей примітивної культури, тобто більш чуттєвими (MasLuen, 1962).

Сучасний етап розвитку суспільства відомий іспанський соціолог і теоретик комунікації М. Кастельс вслід за М. Мак-Люєном описує як процес інтеграції електронних засобів комунікації, коли комп'ютер як «інформаційний суперхайвей» поєднує у собі функції друкарської машинки, телевізора, радіоприймача, програвача музичних дисків, телефону, книги, журналу, пошти та інших технологічних досягнень (Кастельс, М.). На думку дослідника, інтеграція в одному пристрої текстів, зображень і звуків, що взаємодіють з безліччю різних точок у режимі реального часу або із запізненням у глобальній мережі та в умовах відкритого доступу, фундаментально змінила характер комунікації (Кастельс, М.). До речі, нині таке явище називають мультимедійністю. І вона не просто стала нормою сучасної культури, а й фактично є означенням, синонімічним означенню «аудіовізуальна».

Сучасну йому культурну епоху М. Мак-Люєн характеризує як культурний період, коли поряд сусідує різні форми передачі та фікса-

ції інформації (усний, письмовий, аудіальний, візуальний чи мультимедійний), та в якому вже присутні аудіовізуальні ознаки: до алфавітно-писемних засобів комунікації додаються електронні (телебачення та радіо), а на перший план виходить візуальна грамотність, яка стає необхідною умовою для взаємодії з екраном (MasLuen, 1962). Фактично на зміну традиційним письмовим засобам фіксації інформації приходять різноманітні гаджети, особливістю яких власне і є наявність екрану.

Позаяк сучасні гаджети – це пристрої, які функціонують завдяки мережі Інтернет, то звернемося до концепції мережевого суспільства М. Кастельса. Нову культуру, яка сформувалася під впливом інформаційних технологій, М. Кастельс називає «культурою інформаційної епохи», за якої комп'ютери революційно перетворили процес комунікації, а через нього й культуру (Castells, 2010).

Українська дослідниця А. Тормахова акцентує на візуальних ознаках сучасної культури і зазначає, що «концепт візуального повороту утвердився ще в другій половині ХХ століття» (Тормахова, 2021, с. 44). Дійсно, у ХХ столітті наголошувалося на формуванні екранної культури – понятті, яке часто використовують як синонім аудіовізуальній культурі. Утім, екранна культура ХХ століття, основною характеристикою якої була наявність кіно і телебачення, суттєво відрізняється від екранної культури ХХІ століття, яка характеризується переглядом інформації з екрану комп'ютера чи гаджета.

Утім, ми будемо спиратися на більш конкретизоване визначення аудіовізуальної культури. Аудіовізуальна культура – це сучасна художньо-комунікативна система як сукупність і домінування певних засобів, які моделюють та презентують реальність в аудіовізуальних образах. Це сфера діяльності і комунікації, в якій поєднуються звукові та візуальні елементи для створення та передачі ідей, повідомлень, емоцій, що, зокрема, передбачає виробництво, розповсюдження та використання різних форм мистецтва та медіа, таких як кіно, телебачення, мультимедійне мистецтво, відеоігри, музичні кліпи, відео, анімація, графічний дизайн і под.

Не останню роль у домінуванні ознак аудіовізуальної культури відіграє візуальне та кліпове мислення, особливо характерні для «поко-

ління Z – «Digital Native»», яке вважають майже повністю залученим до цифрових технологій. За візуального мислення люди думають картинками, а не словами, тому краще сприймають інформацію візуально і масштабно (Silverman, 2002, р. 29). Кліпове мислення описує здатність сприймати інформацію в коротких миттєво змінюваних фрагментах, наприклад, у відеокліпах, мемах і под. Воно акцентує прагнення до швидкого і короткострокового занурення у різноманітні візуально-інформаційні стимули.

На дедалі більше утвердження аудіовізуальної культури суттєво вплинули інформаційні технології Web 2.0, які були задумані як наступна версія програмного забезпечення інтернету, ключовим аспектом якої є те, що вона дозволяє людям взаємодіяти один з одним синхронно і асинхронно та більш динамічним способом.

Основною рисою Веб 2.0 є соціальна інтерактивність, за якої сайти та програми почали активно залучати користувачів до створення, редагування та обміну контентом. Це реалізується через різні соціальні медіа: блоги, форуми, соціальні мережі, відеохостинги, вікі та інші платформи, на яких користувачі можуть створювати, коментувати та обмінюватися інформацією.

Поступово в культурі стався «медіальний поворот», а візуальні повідомлення у соціальних медіа почали визначати інтерес до тексту. На будь-якій веб-сторінці домінують ілюстрації, позаяк їхня інформативність та сугестивність вища, ніж вербального тексту. Відбувається вже зворотна тенденція: вербальне повідомлення стає лише доповненням до візуального. Крім того, самі соціальні медіа налаштовані так, щоб динамічний відеоконтент був відображений першим, а відтак – одразу доступний для перегляду. Саме за таким алгоритмом працює соціальна мережа Facebook.

З'явилися соціальні платформи для обміну та перегляду фотографій (Flickr, Instagram:), відео (YouTube, Vimeo, Dailymotion, TikTok), аудіозаписів (SoundCloud, Bandcamp, Clyp) та іншого контенту. Користувачі самі почали продукувати велику кількість контенту, насамперед аудіовізуального: відео, музичні кліпи, анімацію та інші формати. Як зазначає А. Тормахова, «базове значення для нових медіа має саме візуальне чи аудіовізуальне повідомлення» (Тормахова, 2021, с. 44).

Важливо підкреслити, що, позаяк глядачі дедалі більше переміщуються в онлайн, зокрема в Ютуб, створюються не тільки можливості для розширення аудиторії комунікації, а й урізноманітнюються технології та програми, що дають змогу майже будь-якому пересічному юзеру виробляти відео, зберігаючи всі основні переваги аудіовізуального тексту як символічно-образної системи, «яка включає композицію кадру, звуковий ряд і спеціальні засоби, такі, як комбіновані зйомки, монтажні ефекти та ін.» (Град, 2015).

Завдяки здешевленню технологій вже не є ексклюзивом потокове відео (пряма трансляція, стрімінг) у реальному часі на власному веб-сайті чи сторонніх веб-порталах. Тим більше, що Веб 2.0 адаптуватися під мобільні пристрої, надаючи оптимізовані інтерфейси та програми. Загальна ідея Веб 2.0 полягає в тому, щоб користувачі стали активними учасниками у створенні та обміні будь-яким контентом, а також взаємодіяли один з одним на мультимедійних та інтерактивних платформах постійно.

Мобільні пристрої смартфони – це взагалі, мабуть, одні з найпоширеніших гаджетів, які об'єднують функції телефону, комп'ютера, фото- та відеокамери, а також інші можливості, такі, як доступ в інтернет, а відповідно – комунікацію, створення та поширення різного контенту через соціальні медіа.

Тому дослідникам вже варто використовувати поняття не візуальний, а аудіовізуальний поворот, адже може скластися враження, що всі зміни в сучасній культурі відбуваються у тотальній тиші. А більшість, як і раніше зайнята переглядом картинок, або малюванням, адже не дивиться і не знімає відео або нічого не чула про доступні Digital Audio Workstation, яких сьогодні не перерахувати (FL Studio, Logic Pro X, Cubase, GarageBand та ін.).

Особливістю аудіовізуальної культури XXI ст. стала і віртуальна, доповнена і змішана реальність. Недарма сучасну культуру М. Кастельс характеризує як «культуру реальної віртуальності» (Castells, 2010). Особливістю віртуальної реальності є не просто аудіо візуальність, а інколи навіть повна мультисенсорність, позаяк вона одночасно сприймається багатьма почуттями – через зір, слух, нюх, дотик тощо. Для забезпечення максимального сенсорного сприйняття у ній використовуються різні при-

строї: для візуальної перцепції – VR-очки або шлеми, які зазвичай містять дисплеї для кожного ока, забезпечуючи стереоскопічний 3D-ефект. Спеціальні контролери або сенсори відстежують рух рук і імітують тактичну взаємодію з об'єктами у VR.

Фактично віртуальна реальність – це ще одне «голографічне» розширення реального світу, яке всебічно оновило наше життя, мистецтво та естетичні концепції.

Тому українські дослідники констатують «перехід традиційної аналогової візуальної медіакультури у цифрову, характерними особливостями якої є: аудіовізуальна перенасиченість; необмежений доступ споживання, вироблення, поширення аудіовізуальної інформації; поліекранність; потреба у спрощеній візуалізації; надання переваги аудіовізуальному на противагу текстовому тощо» (Лісневська, Фруктова, 2019).

Відтак не дивно, що інтерес до феномена аудіовізуальності в культурі дедалі зростає. Фактично, переорієнтація на аудіовізуальне сприйняття та пізнання реальності, візуалізація вербального тексту, підкріплена інтересом до різноманітних аудіовізуальних практик, роблять аудіовізуальність модусом існування сучасної культури та вказують на домінування аудіовізуальної стимуляції у синестезійній світоперцепції.

При цьому суто культурні імплікації соціальних медіа на сьогодні ще надто складно осмислити адекватно. Крім того, як зазначають Д. Проценко і Д. Тупчієнко, «аудіовізуальна сфера змінюється так швидко, що за темпом перетворень не встигають дослідники: сьогодні вони лише намагаються систематизувати різноманітні явища аудіовізуальної культури» (Проценко, 2012). Відтак, культура дедалі очевидніше еволюціонує в бік домінування аудіовізуальності, коли пріоритетними стають різні способи виробництва, фіксації та передачі мультисенсорної інформації.

Висновки. На подальший розвиток аудіовізуальної культури впливають інформаційні технології Веб 2.0, становлення на їхній основі соціальних медіа, віртуальна реальність, популярність аудіовізуального контенту і відповідних відеохостингів, які дають змогу його споживати, виробляти і поширювати. Такий аудіовізуальний поворот відбувся ще

раніше і був зумовлений не лише технологічними змінами, а й внутрішньо-особистісними настановами, коли сенсорно-перцептивні процеси почали розумітися як такі, що за рахунок активації органів відчуттів забезпечують зв'язок внутрішнього та зовнішнього світу людини для осягнення і репрезентації навколишньої реальності почасти значно краще, ніж вербально-логічні. Не останню роль відіграло і візуальне та кліпове мислення молодого покоління, повністю інтегрованого до сучасних технологій. Нині ці чинники, найбільше опосередковані, на нашу думку, розвитком соціальних медіа, суттєво впливають не на формування аудіовізуальної культури як

домінуючої ознаки сучасного етапу розвитку цивілізації, а посилюють існуючі та генерують її нові характеристики, в тому числі як особливої сфери діяльності. У цілому різка penetрація соціальних медіа, які є похідними інформаційно-технологічного прогресу, в усі аспекти побутування свідчить про соціалізацію технологій. Тому в умовах спрощеного виробництва, поширення та перцепції аудіовізуального контенту можна констатувати «аудіовізуальний медіальний поворот», вектор якого спрямовується в конкретну площину: «соціальна» людина А. Моля і «телематична» людина Ж. Бодріяра стає людиною «аудіовізуальною».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Град Н. Я. Відеовербальний текст як об'єкт вербальної і невербальної комунікації у сучасних мультимодальних студіях. *Молодий вчений*. 2015. № 5(2). С. 153-157. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2015_5\(2\)_39](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2015_5(2)_39).
2. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/kastel/05.php
3. Лісневська А. Л., Фруктова Я. С. Аудіовізуальний контент: до питання ризиків впливу сучасних медіа. *Інтегровані комунікації*. 2019. № 2 (8). С. 47-54.
4. Проценко Д., Тупченко Д. Огляд підходів до регулювання нових конвергентних аудіовізуальних засобів масової інформації: міжнародний досвід. Київ, 2012. 110 с.
5. Тормахова А. М. Аудіовізуальні практики нових медіа та їх комунікативний характер. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 3. С. 42-46.
6. Castells M. *The Rise of the Network Society*. Wiley-Blackwell, 2010. 625 p. URL: https://deterritorialinvestigations.files.wordpress.com/2015/03/manuel_castells_the_rise_of_the_network_societybookfi-org.pdf
7. MacLuen M. *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto, 1962. 293 p. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/makl/02.php
8. Silverman L. K. *Upside-Down Brilliance: The Visual-Spatial Learner*. Denver: DeLeon. 2002. P. 28-105.

REFERENCES:

1. Hrad, N. Y. (2015). Videoverbalnyi tekst yak ob'iekt verbalnoi i neverbalnoi komunikatsii u suchasnykh multymodalnykh studiiaakh. [Video-verbal text as an object of verbal and non-verbal communication in modern multimodal studios] *Molodyi vchenyi*. 5(2), 153-157. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2015_5\(2\)_39](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2015_5(2)_39). [in Ukrainian]
2. Kastels, M. Ynformatsyonnaia epokha: ekonomyka, obshchestvo y kultura. [Information age: economy, society and culture]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/kastel/05.php. [in Ukrainian]
3. Lisnvska, A. L., Fruktova, Y. S. (2019). Audiovizualnyi kontent: do pytannia ryzykiv vplyvu suchasnykh media. [Audiovisual content: to the question of the risks of influence of modern media]. *Intehrovani komunikatsii*. 2 (8), 47-54. [in Ukrainian]
4. Protsenko, D. (2012). Ohliad pidkhodiv do rehuliuвання novykh konverhentnykh audiovizualnykh zasobiv masovoi informatsii: mizhnarodnyi dosvid. [Review of approaches to the regulation of new convergent audiovisual media: international experience]. Kyiv. [in Ukrainian]
5. Tormakhova, A. M (2021). Audiovizualni praktyky novykh media ta yikh komunikatyvnyi kharakter. [Audiovisual practices of new media and their communicative nature]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. 3, 42-46. [in Ukrainian]
6. Castells, M. (2010). *The Rise of the Network Society*. Wiley-Blackwell. URL: https://deterritorialinvestigations.files.wordpress.com/2015/03/manuel_castells_the_rise_of_the_network_societybookfi-org.pdf [in English]
7. MasLuen, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/makl/02.php [in English]
8. Silverman, L. K. (2002). *Upside-Down Brilliance: The Visual-Spatial Learner*. Denver: DeLeo. [in English]

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Валентина АНТОНЮК, Ірина ФЕДОРОВСЬКА «ТЕПЛІ ПІСНІ» ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА НА ВІРШІ ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК: ПОЕТИКА СТИЛЮ.....	3
Людмила ГАВРИЛЕНКО ТЕМБРОВІ АРХЕТИПИ ТА СПЕЦИФІКА ТРАКТУВАННЯ ФЛЕЙТОВОГО ТЕМБРУ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	14
Тетяна ГРЕЧАНІВСЬКА СОЛЬНІ ВІОЛОНЧЕЛЬНІ ТВОРИ КІНЦЯ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТТЯ ЯК ІНДИКАТОР РОЗВИТКУ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА.....	20
Наталія ЗАХАРЧУК, Карина КІНДЕР СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ РИТМОПЛАСТИКИ СТРИБКІВ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ.....	28
Лілія КАЧУРИНЕЦЬ ДИРИГЕНТСЬКА ПРОЄКТНА ДІЯЛЬНІСТЬ: КАТЕГОРІАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПРОБЛЕМИ.....	35
Богдан КИСЛЯК ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ СТИЛЬ БАЯННОЇ ТВОРЧОСТІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ.....	42
Оксана КРУПА ЦИФРОВІ МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ ЯК ГІБРИДНІ КУЛЬТУРНІ ІВЕНТИ.....	50
Катерина ПАЛАЧОВА ВИМІРИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОМПОЗИТОРА: ДОСВІД МОДЕЛЮВАННЯ	58
Ірина РОМАНЮК, Олена ЯСТРУБ «ОСТРОЗЬКИЙ ТРИПТИХ» О. КОЗАРЕНКА: ДОСВІД КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРАВОСЛАВНОЇ МОНОДІЇ.....	63
Лідія СЕНЬКІВ, Ірина БЕРМЕС, Василь ФЕДОРИШИН, Володимир ШЕЙКО КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ГОРКИ ХЕРМОСИ У АВАНГАРДІ АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА XXI СТОЛІТТЯ.....	75
Мирослав ФИЛИПЧУК, Олександр ЗАХОДЯКІН ПОНЯТТЯ «СИМФОДЖАЗ» ТА ЙОГО РОЛЬ В МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ.....	86
Люція ЦИГАНЮК ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В ІНДИВІДУАЛЬНОМУ СТИЛІ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА.....	92
Наталія ЦЮЛЮПА, Степан ЦЮЛЮПА, Вікторія БУЦЯК ЗМІСТ І СТРУКТУРА ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА.....	100
Петро ШИМАНСЬКИЙ, Наталія КОЦЮРБА, Світлана ДУДА КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ ЗДОБУВАЧА ВИЩОЇ ОСВІТИ НА ПРИКЛАДІ АРТ-ПРОЄКТУ НАШЕ РІДНЕ – УКРАЇНСЬКЕ: МЕТОДИКА ТА ПРАКТИКА.....	106
Олена ЯРМОЛЮК ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ.....	113

**ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО,
ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ**

Алла ДЯЧЕНКО ТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ АНДРІЯШКА В РУСЛІ ХУДОЖНЬОЇ ПРОМИСЛОВОСТІ 1960–1980 РР.....	119
Дар'я ЄРЬОМКА АКТУАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ СТВОРЕННЯ АРТ-ОБ'ЄКТІВ У ПУБЛІЧНОМУ ПРОСТОРИ МІСТ І ПАРКІВ СХІДНОЇ УКРАЇНИ В 2000-НІ РОКИ.....	125
Володимир ЗАБОРА КОМПЛЕКСНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ АРХІТЕКТОНІКИ ВЛАСНОГО ОБРАЗУ: ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК КОМПОНЕНТІВ ОСОБИСТОГО СТИЛЮ.....	135
Оксана ІВАНОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ ПІД ВПЛИВОМ ТЕХНОЛОГІЇ ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ.....	141
Анастасія СЕЙТАСАНОВА ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЖИВОПИСУ АДАЛЬБЕРТА ЕРДЕЛІ В 1922–1926 РОКАХ.....	147

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Оксана ГОСТЄВА КОМУНІКАЦІЯ & КУЛЬТУРА: ХАРАКТЕР ЗВ'ЯЗКУ ТА ВЗАЄМОВПЛИВІВ.....	154
Олексій КРАСНЕНКО ДЕФІНІЦІЇ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ В СИСТЕМІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ.....	160
Карина КУРТЄВА НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ ПРИКАРПАТТЯ ЯК ОДНА З ЧАСТИН ДРАМАТИЧНОЇ ВИСТАВИ.....	167
Микола ЛЕВЧЕНКО, Наталя ТЕРЕШЕНКО, Анатолій ФОРОСТЯН АДАПТАЦІЯ УРОКІВ МИСТЕЦТВА ДО ОНЛАЙН-ФОРМАТУ: ІНСТРУМЕНТИ ТА ПІДХОДИ.....	176
Валерій ОСІЄВСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ ЯК ФАКТОР ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ КІРОВОГРАДЩИНИ.....	184
Таміла ПРИГОДА-ДОНЕЦЬ ТАНЕЦЬ ЯК ФОРМА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ І КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ.....	191
Оксана СОХАЦЬКА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДУХОВНОГО СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ.....	199
Денис СУЧКОВ ТРАНСФОРМАЦІЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ: ВІД ДРУКАРСЬКОГО ВЕРСТАТА ГУТЕНБЕРГА ДО СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА.....	205

CONTENTS

MUSICAL ART

Valentina ANTONYUK, Iryna FEDOROVSKA "WARM SONGS" BY VALERIY ANTONYUK ON THE LYRICS OF VALENTINA ANTONYUK: POETIC OF STYLE.....	3
Liudmyla HAVRYLENKO TIMBRAL ARCHETYPES AND SPECIFICS OF INTERPRETATION OF FLUTE TIMBRE IN THE CHAMBER-INSTRUMENTAL CREATIVITY OF MODERN UKRAINIAN COMPOSERS.....	14
Tetyana GRECHANIVSKA SOLO CELLO WORKS OF THE LATE 17TH – EARLY 18TH CENTURY AS AN INDICATOR OF THE DEVELOPMENT OF WESTERN EUROPEAN PERFORMING ARTS.....	20
Natalia ZAKHARCHUK, Karyna KINDER SPECIFICS OF FORMING RHYTHMIC PLASTICS IN CLASSIC DANCE JUMPS.....	28
Liliia KACHURYNETS CONDUCTING PROJECT ACTIVITY: CATEGORICAL ANALYSIS OF THE PROBLEM.....	35
Bohdan KYSLYAK INSTRUMENTAL STYLE OF ACCORDION ARTISTRY FROM THE LATE 20TH TO THE EARLY 21ST CENTURY.....	42
Oksana KRUPA DIGITAL MUSIC FESTIVALS AS HYBRID CULTURAL EVENTS.....	50
Kateryna PALACHOVA DIMENSIONS OF COMPOSER'S CREATIVE ACTIVITY: MODELING EXPERIENCE.....	58
Iryna ROMANIUK, Olena YASTRUB "ÖSTROZKYI TRIPTYCH" BY O. KOZARENKO: EXPERIENCE OF THE COMPOSER'S INTERPRETATION OF THE ORTHODOX MONODY.....	63
Lidiia SENKIV, Iryna BERMES, Vasyl FEDORYSHYN, Volodymyr SHEIKO THE CREATIVITY OF COMPOSERS GÖRKA HERMOSA IN THE AVANT-GARDE OF ACCORDION ART OF THE 21ST CENTURY.....	75
Myroslav FYLYPCHUK, Oleksandr ZAKHODYAKIN THE CONCEPT OF "SYMPHOJAZZ" AND ITS ROLE IN MUSICAL PERFORMANCE PRACTICE.....	86
Liutsiia TSYHANIUK TRADITIONS AND INNOVATIONS IN OLEKSANDR YAKOVCHUK'S INDIVIDUAL STYLE.....	92
Natalia TSIULIUPA, Stepan TSIULIUPA, Victoria BYTSYAK CONTENT AND STRUCTURE OF PROFESSIONAL COMPETENCE OF MUSIC TEACHER.....	100
Petro SHYMANSKYI, Nataliia KOTSIURBA, Svitlana DUDA CONCERT ACTIVITY IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF A STUDENT OF HIGHER EDUCATION ON THE EXAMPLE OF THE ART PROJECT OUR NATIVE – UKRAINIAN: METHODOLOGY AND PRACTICE.....	106
Olena YARMOLYUK FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL COMPETENCIES OF A FUTURE MUSIC TEACHER IN THE CONTEXT OF MODERN CONDUCTING AND CHORAL TRAINING.....	113

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

Alla DYIACHENKO

VASYL ANDRIYASHKO'S CREATIVITY IN THE DIRECTION
OF THE ART INDUSTRY 1960–1980.....119

Daria YEROMKA

CURRENT TECHNOLOGICAL PRINCIPLES OF CREATING ART OBJECTS
IN THE PUBLIC SPACE OF CITIES AND PARKS IN EASTERN UKRAINE IN THE 2000S.....125

Volodymyr ZABORA

INTEGRATED ACCOUNT OF WET ARCHITECTONS:
INTERCONNECTING THE COMPONENTS IN A SPECIAL STYLE.....135

Oksana IVANOVA

TRANSFORMATION OF GRAPHIC DESIGN UNDER THE INFLUENCE OF AUGMENTED REALITY
TECHNOLOGY: FROM HISTORY TO PRESENT.....141

Anastasiia SEITASANOVA

ARTISTIC AND STYLE CHARACTERISTICS OF THE PAINTING OF ADALBERT ERDELIY
IN THE YEARS 1922–1926.....147

CULTURAL STUDIES

Oksana GUESTEVA

COMMUNICATION & CULTURE:
THE NATURE OF CONNECTION AND MUTUAL INFLUENCE.....154

Oleksiy KRASNENKO

DEFINITIONS OF CULTURAL SPACE IN THE SYSTEM
OF CULTURAL KNOWLEDGE.....160

Karyna KURTIEVA

FOLK-STAGE DANCE OF PRYKARPATTIE AS ONE OF THE PARTS
OF A DRAMATIC PERFORMANCE.....167

Mykola LEVCHENKO, Natalia TERESHENKO, Anatolii FOROSTIAN

ADAPTATION ART LESSONS TO AN ONLINE FORMAT:
TOOLS AND APPROACHES.....176

Valery OSIEVSKY

CULTURAL TOURISM AS A FACTOR IN SAVING AND DEVELOPING
OF THE KIROVOHRAD REGION CULTURAL HERITAGE.....184

Tamila PRYHODA-DONETS

DANCE AS A FORM OF ARTISTIC THINKING
AND CULTURAL COMMUNICATION191

Oksana SOKHATSKA

CULTURAL FOUNDATIONS OF THE SPIRITUAL FORMATION OF THE INDIVIDUAL.....199

Denys SUCHKOV

TRANSFORMATIONS OF AUDIOVISUAL CULTURE: FROM GUTENBERG'S
PRINTING MACHINE TO SOCIAL MEDIA.....205

НОТАТКИ

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 4

Коректура • Ирина Николаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Юрій Васильович Ковальчук

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

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 25,11. Замов. № 1123/701. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

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

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

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.