

Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 5



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

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

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

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

Гуцул Іван Андрійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів 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
30 листопада 2023 р., протокол № 4

Науковий журнал «Fine Art and Culture Studies»
зарєєстровано 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 784.9:78.071.5

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

Антоніна БОЙЧУК

аспірантка кафедри музикознавства та культурології,

Сумський державний педагогічний університет імені Антона Макаренка,

молодша наукова співробітниця науково-дослідного сектору,

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська обл., Україна, 82100

ORCID: 0000-0001-5401-8343

Бібліографічний опис статті: Бойчук, А. (2023). Принципові засади творчо-виконавської діяльності студента в класі естрадного співака. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 3–9, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-1>

ПРИНЦИПОВІ ЗАСАДИ ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТА В КЛАСІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ

У вирії виконавських тенденцій, нами окреслено принципові засади творчої та специфічні принципи виконавської діяльності студента у класі естрадного співу. Увага зосереджена на практичній взаємодії студент – викладач у процесі творчої діяльності та сценічної майстерності.

Мета статті – визначити ключові засади творчо-виконавської діяльності студента в класі естрадного співу.

Методологія дослідження концентрується у наступних методах: аналізі творчої діяльності крізь призму виконавських принципів й засобів активізації в процесі професіоналізації студента-співака; дедукції у фокусі систематичного розкриття принципових засад творчої діяльності студента-співака й принципів виконавської діяльності у різних її проявах.

Наукова новизна полягає в розкритті принципових засад творчої діяльності студента у класі естрадного співу та синтезу його виконавського потенціалу.

Отже, нами визначені принципові засади активізації творчої діяльності студента у класі естрадного співу: поєднання пізнавальної і творчої діяльності; самоцінність та змістовно-структурна залежність в контексті підготовки естрадного співака; соціально-педагогічна зумовленість процесу творчої активізації та спонукання до самовираження; створення позитивного фону й мотивація студента-співака до осмислення результатів творчої діяльності.

Серед принципів активізації виконавського потенціалу студента в класі естрадного співу, нами розкрито наступні: перший – підготовлений проект який реалізується усіма попередньо-продуманими елементами (репертуар та його насиченість у словесній та музичній наповненості із якісною фонограмою; танцювальний супровід композиції; сценічний образ, підібраний індивідуально під стиль пісні, чи їх циклу; світло-звукове забезпечення); другий – активізація одночасного контролю над собою, звуком, світлом та сценічною образністю (участь у загальному концерті, виступи на конкурсах, фестивалі, імпрези, тощо).

Ключові слова: принципові засади, методична модель, естрадний спів, активізація, виконавство, творча діяльність.

Antonina BOICHUK

Postgraduate Student at the Department of Musicology and Cultural Studies,

Sumy Anton Makarenko State Pedagogical University,

Junior Research Associate of the Scientific Research Sector,

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 24 Ivan Franko Street, Drohobych, Lviv region, Ukraine, 82100

ORCID: 0000-0001-5401-8343

To cite this article: Boichuk, A. (2023). *Pryntsypovi zasady tvorcho-vykonavskoi diialnosti studenta v klasi estradnoho spivu* [Principles of the student's creative and executive activity in pop singing class]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 3–9, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-1>

PRINCIPLES OF THE STUDENT'S CREATIVE AND EXECUTIVE ACTIVITY IN POP SINGING CLASS

In a whirlwind of performance trends, we have outlined the basic principles of creativity and specific principles of the student's executive activity. Attention is focused on practical interaction between student and teacher in the process of creative activity and stage skills.

*The **purpose of the article** – to determine the key principles of the student's creative and performing activities in the pop singing class.*

*The **research methodology** is focused in the following methods: analysis of creative activity through the prism of executive principles and means of activation in the process of professionalizing a student-singer; deduction in the focus of the systematic disclosure of the principles of creative activity of a student-singer and principles of executive activity in its various manifestations.*

*The **scientific novelty** consists in revealing the fundamental principles of the student's creative activity in pop singing class and synthesis of his performance potential.*

So, we have determined the principles of activating the student's creative activity in pop singing class: combination of cognitive and creative activity; self-worth and content-structural dependence in the context of the training of a pop singer; socio-pedagogical conditioning of the process of creative activation and motivation for self-expression; the creation of a positive background and motivation of the student singer to the understanding of the results of creative activity.

*Among the principles of activation of the student's executive potential in pop singing class, we disclosed the following: the **first** is – the project is prepared which is realized by all pre-thought-out elements (repertoire and its saturation in verbal and musical richness with a high-quality soundtrack; dance accompaniment of the composition; stage image, selected individually for the style of the song, or their cycle; light and sound support); the **second** is – the activation of simultaneous control over oneself, sound, light and scenic imagery (participation in a general concert, speeches at competitions, festival events, etc).*

Key words: principles, methodological model, pop singing, activation, performance, creative activity.

Постановка проблеми. Навчання та виховання студента у сфері музичного мистецтва процес систематичний та тривалий на всіх етапах його професійного становлення. В цьому контексті, особливо вирізняється вокальна сфера та її естрадна компонента. Саме естрадний спів, методика навчання, методи його опанування та активізація творчого потенціалу естрадного співака постають джерелом дослідження та експериментальним майданчиком різновекторності сьогодення.

Аналіз дослідження. Ключовими факторами дослідницького феномену творчої діяльності студентів у сфері музичного мистецтва постають праці А. Душного (Душний, 2006), І. Зязуна (Зязун, 2000: 11–57), С. Сисоевої (Сисоева, 1998) та ін. Автори, концентрують увагу на розкритті творчого потенціалу й творчості загалом як студента-музиканта, так і студента-інструменталіста.

Щодо естрадного співу та різних методів навчання і виховання естрадного співака, варто відзначити дослідження О. Довгань (Довгань, 2009: 216–220), М. Ткаченко (Ткаченко, 2017: 192–195), Н. Фарині та Т. Тимошенко (Фарина & Тимошенко, 2020: 176–179), Н. Фаломєєвої (Фаломєєва, 2023: 326–357). Науковці концептуально висвітлюють сучасні підходи та принципи вокальної діяльності, художню образність

пісенного змісту та її трансформацію через сценічні засоби активізації, самотійно-творчу діяльність співака-естрадника.

Відтак, дослідження у контексті даної проблематики є не чисельними і певною мірою не зовсім торкаються естрадного співу. Тому, нами вперше розкриваються принципові засади творчої діяльності естрадного співака, які постають ключовим фактором майбутньої самореалізації у професійній співочій кар'єрі. Концепція виконавського потенціалу феномену розглянута авторкою публікації (Бойчук, 2023: 349–352), й постає стартапом майбутніх розвідок окресленого спрямування.

Мета статті – визначити ключові засади творчої та виконавської діяльності студента в класі естрадного співу.

Виклад основного матеріалу. Активізація творчо-виконавської діяльності естрадного співака має свої особливості, устремління та багатогранність мистецької діяльності. Першочергово, звертаємось до витоків взаємодіяльного підходу *студент – викладач*, де відбувається самоствердження його особистості крізь призму професійно-методичного аспекту розкриття індивідууму творчої діяльності.

Вагоме значення для розробки принципових засад творчої діяльності мають роботи українських вчених І. Зязуна (Зязун, 2000:

11–57), С. Сисоевої (Сисоева, 1998), О. Довгань (Довгань, 2009: 216–220) в яких наголошується на необхідність трансформації змісту навчального процесу щодо активізації особистості студента-музиканта, як ключової складової їх творчих здобутків.

Пріоритетною працею даного контексту постає дисертаційне дослідження А. Душного «Методика активізації творчої діяльності студентів педагогічних університетів у процесі музично-інструментальної підготовки» (Душний, 2006). Дослідник розкриває творчу складову мотиваційно-позиційної спектральності крізь призму залучення студентів до елементарної композиторської творчості у класі основного музичного інструменту.

Н. Фаломєєва розвиває думку щодо творчої активності в процесі опанування співочим мистецтвом (естрадним чи академічним) як самостійну складову «яка визначається його психічними, фізіологічними, розумовими, емоційними, вольовими можливостями і яка проявляється в позитивному відношенні ... до ефективного оволодіння знаннями та способами діяльності у мобілізації морально-вольових зусиль для досягнення навчально-пізнавальної мети» (Фаломєєва, 2023: 339)

Під принциповими засадами активізації творчої діяльності виконавського потенціалу естрадного співака нами окреслено узагальнені характеристики ключових засобів. Основа методичної складової включає закономірності стимулювання творчої активності студента в класі естрадного співу, створення умов оптимального протікання процесу творчості, визначення рушіїв творчих дій у процесі координації його діяльності.

Таким чином, нами виокремлені наступні принципи активізації творчої діяльності студента у класі естрадного співу: поєднання пізнавальної і творчої діяльності; самоцінність та змістовно-структурна залежність в контексті підготовки естрадного співака; соціально-педагогічна зумовленість процесу творчої активізації та спонукання до самовираження; створення позитивного фону й мотивація студента-співака до осмислення результатів творчої діяльності.

1. Поєднання пізнавальної і творчої діяльності зумовлене необхідністю забезпечити цілісність навчальної підготовки студентів у класі естрадного співу, підвищити їх рівень, зорієнтувати на потреби майбутньої професій-

ної діяльності, в якій значне місце посідають пізнання та творчість.

Ефективним елементом підготовки естрадного співака, вважається пізнання ним музичного мистецтва в цілому, як одного із важливих компонентів творчої діяльності. Ми констатуємо, ознайомлення із закономірностями творчої лабораторії композитора, розуміння його стилю, законів розвитку музичного мистецтва не тільки не гальмує, але виступає стимулом творчих проявів студентів. Саме музичне пізнання невіддільне від творчості в силу специфіки мистецької діяльності, її сутності. Тому, якщо розкривати основні різновиди музичної діяльності (сприймання, виконання та створення музики), стає очевидним наявність творчого початку в кожному з них.

Поєднання пізнавальної і творчої діяльності викликане необхідністю професійної опори на свідомі і підсвідомі компоненти психіки в процесі активізації виконавського потенціалу естрадного співака. Навчальний процес в класі вокальної підготовки містить низку моментів, для яких характерне поєднання усвідомлюваних і неусвідомлюваних дій. Опанування виконавським мистецтвом вимагає звертання до свідомого довільного запам'ятовування, й неусвідомлюваних мимовільних його форм; як реального відпрацювання вокальних елементів, так і автоматизованих дій; як сфокусованої уваги на вказівки викладача, так і здатність реагувати на ледь помітні зовнішні фактори.

Пізнання як і творчість спираються на раціональні і емоційні способи дій. Музично-вокальне пізнання, орієнтуючись в цілому на раціональні підходи (аналіз музичних композицій, узагальнення художніх явищ у пісенному надбанні тощо), не може існувати поза емоційною складовою. Щоб зрозуміти музичну композицію, потрібно пережити її образний зміст (пропустити через себе). Пізнати авторський задум означає – зрозуміти його, перейняти художньо-емоційною складовою. Інтерпретаторська творчість, яка є основою підготовки співака у класі естрадного вокалу, також ґрунтується на раціональному і емоціональному компонентах. Аналіз загального змісту, способів трактування твору, доцільне визначення загальної та кульмінаційної основи й інших засобів художньої виразності завжди емоційно забарвлені,

а тому, наповнені музично-сценічними переживаннями. Такий процес постає нерозривним між музичним пізнанням і творчістю.

2. Самоцінність та змістовно-структурна залежність в контексті підготовки естрадного співака. Ця частина загального циклу засад проявляється через логістику специфічних особливостей притаманних підготовці фахівця музичного мистецтва загалом, і естрадного співу зокрема. Тому, потрібно акумулювати увагу на певних аспектах окресленого засадничого принципу: погодження цілеспрямованої підготовки у спектрі майбутньої професійної діяльності; розвиток творчої активності в контексті різновидів музично-співацької підготовки; розширення музичних знань та досвіду виконання вокальних композицій різних стилів та жанрів.

Професійна підготовка пов'язана із комплексним вивченням різних дисциплін (загального, музично-теоретичного та професійного спрямування). Виконавські дисципліни, серед яких спів та його естрадна домінанта постають пріоритетом творчого розвитку. Створення творчої атмосфери на заняттях й формування творчого стилю музичної діяльності, постійно знаходяться в центрі уваги викладача. Опанування виконавським мистецтвом потребує розвитку здатності до генерування художньо-творчих ідей та творчого переосмислення музичного матеріалу. Вагомою складовою постає фахова методика, необхідність якої повинна містити осмислені методичні, педагогічні та виконавські компоненти й практичний досвід провідних фахівців вокального мистецтва крізь призму творчих знахідок у авангарді естрадного співу.

В полі нашого дослідження – вокальна підготовка естрадного співака. Водночас, інші навчальні дисципліни, особливо виконавського спрямування, не містять непрохідних меж для використання віднайдені щодо творчої активності. Підґрунтям постає визнання спорідненості виконавства як особливості розмаїтої мистецької діяльності. Сольний та ансамблевий спів значно відрізняються за технікою виконання від гри на інструменті чи диригування, але, сутність мистецтва інтерпретації, закономірності створення виконавського художнього образу – єдині для всіх різновидів виконавства.

Творчість як складова мистецтва інтерпретації, притаманна виконавству в різних його

різновидах. Навчальні дисципліни вокального циклу аналогічною мірою передбачають творчу активізацію студентів. Тому, принципи активізації не є чимось відокремленим від загального процесу навчання, а навпаки, повинні стати об'єднуючим фактором єдиного цілого.

3. Соціально-педагогічна зумовленість процесу творчої активізації та спонукання до самовираження постає наступною принциповою засадою, оскільки проявляє необхідність взаємодії зовнішніх і внутрішніх стимуляторів творчості. Творча діяльність, яка являє собою особливий вид психічної діяльності, регулюється системою активного внутрішнього ставлення суб'єкта до предмету чи явища. Соціально-педагогічна спрямованість творчої, зокрема – виконавської діяльності студента-співака, стане чинником її активізації за умов усвідомлення цінності і власної причетності до певного процесу. Такий принцип, як і свобода творчого самовираження знаходить реалізацію у сфері мистецької підтримки музичної оригінальності, й практичної вартості результатів власної творчої активності. Спрямування творчих зусиль естрадного співака отримує реальне мистецьке спонукання через оцінку викладача або слухача.

Прагнення до об'єктивної доцільності результатів власної творчості, одночасно стає збудником бажання до самовираження, а творче самовираження в контексті усвідомлення соціально-професійних вимірів отримує дієву основу для активізації. Систематичне спонукання до творчості на основі професійно-виважених взірців вокальних композицій, сприяє досягненню якості процесу. Відтак, зовнішня зумовленість не перешкоджає внутрішньому потягу студентів до самооцінки власних виконавських можливостей.

Фінальний акорд, сприяє реалізації двомірності принципів щодо усвідомлення соціальної потреби творчості і прагнення до самовираження в цьому процесі, постає оприлюдненням результатів творчої діяльності. Подолання замкненості творчих зусиль через сценічне виконання й створення художньо-мистецького образу, активізує зацікавленість до творчості. Прилюдне визнання власних результатів, пробуджує творчу насагу, перетворюючись на певний катализатор творчої думки. Самовираження, знаходячи підтримку отримує дійові стимули для активізації.

4. Важливим для прогнозу ефективності процесу активізації творчої діяльності постає створення позитивного фону й мотивація студента-співака до осмислення результатів творчої діяльності.

Ключова особливість творчості – інтуїтивне вирішення творчого завдання, яке супроводжується відчуттям впевненості у правильному вирішенні проблеми. Систематичні сумніви, страх, дуже підвищена самокритичність, не тільки не сприяють протіканню творчого процесу, а в багатьох випадках сповільнюють його. Особливо, помічаємо такий негатив зі сторони викладача, котрий постійно не задоволений результатом студента. Такий негатив породжує невпевненість у власних можливостях та знижує наполегливість та працездатність щодо активізації творчого процесу. І навпаки, підтримка наставника, його вмотивованість постає стимулом для пошуку художньо-творчих новацій. Власне позитивний фон та емоційна складова активізуються у процесі піднесення та постають стимулюючим джерелом творчої наснаги.

Варто розрізнити підтримку творчого ядра із захвалюванням та виробленням гормону самозадоволення у студента. Тут варто розмежувати розуміння творчого пошуку та прояв творчості, із здатністю реально осмислювати творчі напрацювання. Наголошуємо, основою творчості виступає систематичний пошук нового на фоні креативу та експериментальності.

Такому засобу творчої активізації сприяють наступні фактори: не байдужість викладача, а його підтримка у контексті відчуття постійної зацікавленості студента й тримання його в тонусі; переконання наставника у творчих можливостях які обов'язкового матимуть позитивний успіх, у певних пошуках творчого самовираження через здатність до саморозвитку творчих здібностей у процесі власної творчої діяльності.

Активізація виконавського потенціалу музиканта – система, щодо втілення набутих знань, умінь та навичок у практичну діяльність через виконання певного твору, його формотворення та затребуваність слухачською аудиторією крізь призму вокально-технічного, художньо-змістового, сценічно-образного розкриття.

Виконавський потенціал загалом, та естрадного співу зокрема – явище індивідуальне. Йому притаманна специфіка та особливість оперування публікою через переосмислення

музичного полотна та власну інтерпретацію. Важливо наголосити на природних даних самого виконавця (постава, природня сила та подача голосу, зовнішній вигляд, уміння контактувати з мікрофоном, тощо), а також його внутрішню енергетику, сценічну харизму, здатність міксувати образність у пісні та трансформувати її через засоби виконавської майстерності.

Активізація процесу відбувається у *двох складових*: естрадний спів під супровід фортепіано, ансамблю або оркестру; естрадний спів під фонограму-мінус (Виконання ... Вікіпедія) чи естрадний інструментальний супровід. Звертаючись до обох процесів, ми пам'ятаємо про вміння естрадного співака працювати з мікрофоном. Варто зазначити, мікрофон – річ індивідуальна, котра не завжди підходить до всіх типів голосів. Тут вагомим значення має і звукорежисерське вміння відчувати та скоординувати баланс між голосом та його звуковими властивостями в поєднанні із музичним супроводом та технічними спецефектами. У навчальних процесах – здатність користуватись мікшерним пультом та покладатися на власний слух, щодо регулювання частоти та ревербераційних ефектів є пріоритетом викладача.

Отже, у контексті окресленої проблематики, постають наступні *принципи* активізації: цілеспрямованість підготовленого процесу самовираження індивідууму у процесі виконавської діяльності (сольний або авторський концерт, вечір певної присвяти, тематичні концерти, тощо); спонтанність, яка проявляється у спектрі загально-концертного або конкурсно-фестивального руху.

Перший принцип – підготовлений проект який реалізується усіма попередньо-продуманими елементами. Концертна програма, котра готується певний період та включає в себе наступні пов'язуючі елементи:

1. Репертуар та його насиченість у словесній та музичній наповненості із якісною фонограмою (Основні види ...) чи співом під живий супровід або плей-бек (з *анг. playback* – відтворення). Якісна фонограма-мінус постає одним з ключових елементів загального сценічного образу співака. Неодноразово зустрічаємо прописаний співаком бек-вокал (власний чи запозичений), або вокальну групу бек-вокалістів на живих концертах. Такий вид може як

підсилити вокальну потужність артиста, так і навпаки – приховати його слабкі сторони. Провідні виконавці естради часто використовують маловідомих, проте, талановитих вокалістів, в якості «вокальної страховки», таким чином, убезпечуючи себе від перенавантажень та форс-мажорних ситуацій.

2. Танцювальний супровід композиції.

Таке поєднання має місце і завжди захопливо та видовишно сприймається глядачами. Навіть один танцюрист, одна танцювальна пара, чи хореографічна група – дають можливість унаочнити поєднання музики та мови тіла через харизму, подачу пісні співаком. У такому амплуа, кінцевий вихід продукту – масовість помножена на помпезність, що інколи приховує саму сутність співу в цілому, бо увага зосереджена на танцювальних фігурах.

3. Сценічний образ, підібраний індивідуально під стиль пісні, чи їх циклу.

Саме одяг та його яскраве самовираження додає колориту співакові та підкреслює цілісність його образу. Дедалі частіше ми маємо можливість спостерігати як ефект чи дефект палітри сценічних костюмів справляють неоднозначні враження на слухацьку аудиторію.

4. Світло-звукове забезпечення.

Саме оформлення сцени, насиченість розмаїтого світла, певного шумового забарвлення та якісна звукова фабула додає точності та ефективності творчому процесу. Адже, постановка кожного номеру, це маленьке театральне дійство, у якому протягом декількох хвилин відбувається демонстрація певної художньої картини, насиченої всіма фарбами сучасного мистецького дизайну, активізації виконавського потенціалу естрадного співака.

Другий принцип – активізація одночасного контролю над собою, звуком, світлом та сценічною образністю. Такий елемент притаманний певній участі у загальному концерті, де зосередженість і водночас, вільна поведінка на сцені – запорука успішного та яскравого виступу.

Щодо виступів на конкурсі чи фестивалі. Як свідчить практика – бувають випадки, коли спонтанність та вміння контролювати ситуацію вбачаємо безпосередньо у процесі самого виступу. На конкурсі не часто зустрічаємо учасника-співака у супроводі танцювального оформлення або «живого» колективу музикантів. Тому, ключовим елементом постає фонограма-мінус оригінального або «піратського» (Кочина) користування. Мінус може бути, як з беком (фонівим чи звичайним) так із задавкою (Мінусовка ...) (яка певною мірою буває не дуже високої якості). У більш досвідчених співаків або авторів-виконавців ми чуємо власні прописані беки. Тому, вдало підібрана пісня, звучання співака у його зручній теситурі із використанням естрадних технік та якісне «мінус-обрамлення» – запорука вдалого концертного виступу.

Висновки. Таким чином, принципові засади активізації творчої діяльності й виконавського потенціалу естрадного співака – певний підсумок його роботи, та постійний пошук нових тенденцій самовираження у співі через візуалізацію музичного контенту. Запропоновані засади та принципи постають основою для формування власного виконавського стилю та манери. Здатність оперувати глядацькою залогою й підкорювати сцену своїм професіоналізмом та харизмою – ключовий стереотип естрадного співака

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бойчук А. Принципи активізації виконавського потенціалу естрадного співака. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти: матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції (с. Світязь Шацького району Волинської області, 16–18 червня 2023 року)*; Волинський національний університет імені Лесі Українки. Львів Торунь: Liha-Pres, 2023. С. 349–352.
2. Виконання під фонограму. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D0%BF%D1%96%D0%B4_%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%BC%D1%83
3. Довгань О. Сучасний науковий підхід до вокально-педагогічної діяльності. *Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка: збірник*. Чернігів: ЧДПУ, 2009. Вип. 67. Серія: педагогічні науки. С. 216–220.
4. Душний А. Методика активізації творчої діяльності студентів педагогічних університетів у процесі музично-інструментальної підготовки: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика навчання музики і музичного виховання». Київ, 2005. 20 с.
5. Зязюн І. Інтелектуально-творчий розвиток особистості в умовах неперервної освіти. *Неперервна професійна освіта: проблеми, пошуки, перспективи*. Київ: Видавництво «Віпол», 2000. С. 11–57.

6. Кочина О. Поняття та види інтелектуального піратства в Україні. URL: <http://pgp-journal.kiev.ua/archive/2016/06/5.pdf>
7. Мінусовка чи фонограма? URL: <https://allminus.com.ua/forum/thread34-1.html>
8. Основні види суміжних прав. URL: https://stud.com.ua/31561/pravo/osnovni_vidi_sumizhnih_prav
9. Сисоєва С. Педагогічна творчість: монографія. Харків – Київ: Каравелла, 1998. 150 с.
10. Ткаченко М. До проблеми втілення художнього образу вокального твору засобами сценічної виразності (у контексті виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва). *Педагогічні науки: зб. наук. праць*. 2017. Вип. LXXV. Т. 2. С. 192–195. URL: <file:///C:/Users/1/Downloads/1407-Текст%20статті-2505-1-10-20190420.pdf>
11. Фари́на Н., Тимошенко Т. Студія естрадного співу в сучасній системі мистецької освіти. *Нова педагогічна думка*. 2020. № 2 (102). С. 176–179. URL: <http://npd.roippo.org.ua/index.php/NPD/issue/view/4>
12. Фоломєєва Н. Теоретичні засади розвитку самостійної діяльності співаків-початківців у процесі професійної підготовки у закладах вищої освіти. *Modern art education: theoretical-practical discourse: Scientific monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2023. С. 326–357. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/319/8702/18169-1>

REFERENCES:

1. Boichuk, A. (2023). *Pryntsypy aktyvizatsii vykonavskoho potentsialu estradnoho spivaka* [Principles of activating the performance potential of a pop singer]. *Aktualni problemy rozvytku ukrainskoho ta zarubizhnoho mystetstv: kultur-olohichni, mystetstvoznavchyi, pedahohichni aspekty: materialy VIII Mizhnarodnoi naukovy-praktychnoi konferentsii (s. Svitiaz Shatskoho raionu Volynskoi oblasti, 16–18 chervnia 2023 roku); Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky*. Lviv Torun: Liha-Pres. Pp. 349–352. [in Ukrainian].
2. *Vykonannia pid fonohramu* [Performance to the soundtrack]. *Vikipediia*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D0%BF%D1%96%D0%B4_%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%BC%D1%83 [in Ukrainian].
3. Dovhan, O. (2009). *Suchasnyi naukovyi pidkhid do vokalno-pedahohichnoi diialnosti* [Modern scientific approach to vocal-pedagogical activity]. *Visnyk Chernihivskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni T. H. Shevchenka: zbirnyk*. Chernihiv: ChDPU. Vyp. 67. Seriya: pedahohichni nauky. Pp. 216–220. [in Ukrainian].
4. Dushniy, A. (2006). *Metodyka aktyvizatsii tvorchoi diialnosti studentiv pedahohichnykh universytetiv u protsesi muzychno-instrumentalnoi pidhotovky* [Methodology for activating the creative activity of students of pedagogical universities in the process of musical and instrumental training]: *avtoref. dys. ... kand.. ped.. nauk: spets. 13.00.02 «Teoriia ta metodyka navchannia muzyky i muzychnoho vykhovannia»*. Kyiv. 2005. 20 s. [in Ukrainian].
5. Ziazun, I. (2000). *Intelektualno-tvorchyi rozvytok osobystosti v umovakh neperervnoi osvity* [Intellectual and creative development of personality in the conditions of continuous education]. *Neperervna profesiina osvita: problemy, poshuky, perspektyvy*. Kyiv: Vydavnytstvo «Vipol». Pp. 11–57. [in Ukrainian].
6. Kochyna, O. *Poniattia ta vydy intelektualnoho piratstva v Ukraini* [Concepts and types of intellectual piracy]. URL: <http://pgp-journal.kiev.ua/archive/2016/06/5.pdf> [in Ukraine].
7. *Minusovka chy fonohrama* [Minusovka or phonogram]? URL: <https://allminus.com.ua/forum/thread34-1.html> [in Ukrainian].
8. *Osnovni vydy sumizhnykh prav* [Main types of related rights]. URL: https://stud.com.ua/31561/pravo/osnovni_vidi_sumizhnih_prav [in Ukrainian].
9. Sysoieva, S. (1998). *Pedahohichna tvorchist* [Pedagogical creativity]: monohrafiia. Kharkiv – Kyiv: Karavella. 150 s. [in Ukrainian].
10. Tkachenko, M. (2017). *Do problemy vtilennia khudozhnoho obrazu vokalnoho tvoruzasobamy stsenichnoi vyraznosti (u konteksti vykonavskoi pidhotovky maibutnykh uchyteliv muzychnoho mystetstva)* [To the problem of realizing the artistic image of a vocal work by means of stage expressiveness (in the context of performance training of future music teachers)]. *Pedahohichni nauky: zb. nauk. prats*. Vyp. LXXV. Т. 2. Pp. 192–195. URL: <file:///C:/Users/1/Downloads/1407-Текст%20статті-2505-1-10-20190420.pdf> [in Ukrainian].
11. Faryna, N. & Tymoshenko, T. (2020). *Studiia estradnoho spivu v suchasni systemi mystetskoï osvity* [Studio of pop singing in the modern system of art education]. *Nova pedahohichna dumka*. № 2 (102). Pp. 176–179. URL: <http://npd.roippo.org.ua/index.php/NPD/issue/view/4> [in Ukrainian].
12. Folomieieva, N. (2023). *Teoretychni zasady rozvytku samostiinoi diialnosti spivakiv-pochatkivtsiv u protsesi profesiinoi pidhotovky u zakladakh vyshchoi osvity* [Theoretical principles of development of independent activity of beginning singers in the process of professional training in institutions of higher education]. *Modern art education: theoretical-practical discourse: Scientific monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing». Pp. 326–357. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/319/8702/18169-1> [in Ukrainian].

УДК 788.359

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-2>**Оксана ВОЗНЮК**

кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри воєнної історії, працівник ЗСУ, Національна академія сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, вул. Героїв Майдану, 32, м. Львів, Україна, 79026

ORCID: 0000-0002-4186-6113

Бібліографічний опис статті: Вознюк, О. (2023). Особливості ритміки та мелодики знакових українських військових маршів. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 10–15, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-2>

ОСОБЛИВОСТІ РИТМІКИ ТА МЕЛОДИКИ ЗНАКОВИХ УКРАЇНСЬКИХ ВІЙСЬКОВИХ МАРШІВ

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей метро-ритмічних фігур та мелодичних моделей відомих українських військових маршів у музичних формах в яких реалізується художньо-естетичний задум. **Методологія** роботи поєднує порівняльно-історичний та теоретико-музикознавчий методи. **Наукова новизна.** У статті вперше здійснено аналіз метро-ритмічних елементів та мелодичних моделей маршових військових композицій: «Запорізький марш», січовий марш «Гей там на горі січ іде», «Ми гайдамаки», марш українських націоналістів «Зродились ми великої години», «За Україну». Вперше прослідковується функціонування висхідних тетракордів у маршовій композиції «Ми гайдамаки», що призводять до музично-словесної кульмінації, на відміну від маршової пісні «Гей, там на горі Січ іде» з низхідними тетракордами та октавним стрибком. **Зроблено висновок**, що всі ці маршові військові музичні твори об'єднані єдиним задумом налаштувати воїнів на мужній стоїчний лад. З'ясовано, що у «Запорізькому марші» ключова роль надана пунктирному ритму, який надає творові емоційного характеру, підкреслюючи при цьому елементи синкопованого ритму у першій частині. Акцентовано увагу на тому, що даний марш написаний у дводольному розмірі. Його ритмічний малюнок та розмірений темп не видозмінюються протягом цілого твору. Кожний виклад музичного матеріалу «Запорізького маршу» вже з перших нот тримає слухача в напруженні, підготовлюючи до наступних тактів. Чергування різних тривалостей 8:16:2 та синкопованого ритму надають твору емоційного характеру. Визначено особливості переплетення висхідних та низхідних обернень трізвуків у «Запорізькому марші», які виділяються перегуками з октавними стрибками, вказуючи на бадьористий характер композиції. У марші українських націоналістів «Зродились ми великої години» досліджено дванадцятитактовий виклад музичного матеріалу в чотиридольному розмірі мінорної тональності, що вже з першої фрази розвиває мелодичну висхідну лінію твору. Низхідні квінтові стрибки пунктирного ритму у ньому підготовлюють більш плавні висхідні квартові стрибки, що надають мелодії бравурного забарвлення. Встановлено той факт, що незважаючи на невелику кількість фраз обрамлених пунктирним ритмом, все ж відчувається дух маршовості, акцентуючи окремі слова, що підкреслюють їхнє значення гострою звучання.

Ключові слова: військовий марш, пунктирний ритм, мелодика, оркестрова музика, музична фраза, тетракорди.

Oksana VOZNYUK

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor at the Department of Military History, Employee of the Armed Forces of Ukraine, Hetman Petro Sahaidachnyi National Army Academy, st. Heroiv Maidan, 32, Lviv, Ukraine, 79026

ORCID: 0000-0002-4186-6113

To cite this article: Voznyuk, O. (2023). Osoblyvosti rytmyky ta melodyky znakovykh ukrayins'kykh viys'kovykh marshiv [Peculiarities of rhythm and melody of the iconic Ukrainian military marches]. *Fine Art and Cultural Studies*, 5, 10–15, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-2>

PECULIARITIES OF THE RHYTHM AND MELODY OF THE ICONIC UKRAINIAN MILITARY MARCHES

The purpose of the study is to identify the peculiarities of metro-rhythmic figures and melodic models of famous Ukrainian military marches in musical forms that implement the artistic and aesthetic intent. The research methodology combines comparative historical and theoretical musicological methods. Scientific novelty. The article is the first to analyse the metro-rhythmic elements and melodic models of military marching compositions: "Zaporizhzhia March", Sich

march "Hey there on the mountain Sich is going", "We are Haidamaks", Ukrainian nationalists' march "We were born in the great hour", "For Ukraine". It is concluded that all these marching military musical pieces are united by a single idea to set the soldiers in a courageous stoic mood. It is found that in the "Zaporizhzhia March" the key role is given to the dotted rhythm, which gives the work an emotional character, while emphasizing the elements of syncopated rhythm in the first part. The attention is focused on the fact that this march is written in two-part form. Its rhythmic pattern and measured tempo do not change throughout the work. Each presentation of the musical material of "Zaporizhzhia March" from the very first notes keeps the listener in suspense, preparing for the next bars. The alternation of different durations of 8:16:2 and syncopated rhythm give the work an emotional character. The peculiarities of the interweaving of ascending and descending triads in the "Zaporizhzhia March" are determined, which are distinguished by overlaps with octave jumps, indicating the cheerful nature of the composition. The ascending tetrachords in the march composition "We are Haidamaks", which lead to a musical and verbal culmination, are highlighted, in contrast to the march song "Hey, there on the mountain Sich is coming" with descending tetrachords and an octave jump. The expressive ascending leaps of quartets and sextets add solemnity to the final steady cadence. The measured tempo of the two-part scheme and the sharp dotted rhythm inherent in marching music express the emotional component of this work. The march of Ukrainian nationalists "We were born in a great hour" explores the twelve-bar presentation of musical material in the four-bar minor key, which from the first phrase develops the melodic ascending line of the work. The descending quintuple leaps of the dotted rhythm in it prepare smoother ascending quartet leaps that give the melody a bravura colouring. It is established that despite the small number of phrases framed by a dotted rhythm, the spirit of marching is still felt, accentuating individual words that emphasise their meaning with the sharpness of sound.

Key words: military march, dotted rhythm, melody, orchestral music, musical phrase, tetrachords.

Актуальність теми та методологія дослідження. Марш сформувався як жанр військової музики ще в епоху середньовіччя, в основі якої була похідна пісня. Для виконання маршової музики були створені військові інструментальні капели, які склалися з дерев'яних та мідних інструментів, а в подальшому додавались ударні інструменти (Скрипник, 2011, с. 326).

Дослідники плідно застосовують порівняльно-історичний метод для дослідження генези та розвитку маршових музичних творів і пов'язаних з ними виконавських практик. Найбільш відомі стройові марші, фанфарні марші та похідні (швидкі) марші (Роговська, Рутецький, 2014, с. 48). Якщо розглядати марші з точки зору їхньої характеристики, то можемо зауважити, що стройовий парадний марш виконується на церемоніях урочистого військового проходження (Hadley, 2020, с. 183). Стройові марші пов'язані з давніми процесіями через історичну спадкоємність, однак слід брати до уваги те, що історичний розрив між ними ще й досі переосмислюється. Джерелом цих маршів є історичні ритуали початку XVII століття, але при цьому вони не гублять своєї енергійності та культурної актуальності та виконують роль функціональних обрядів певної громади. Стройові марші відтворюють історичні традиції, репрезентують місцеву та регіональну ідентичність, що накладаються одна на одну і зміцнюють соціальні ієрархії (Hadley, 2020, с. 185).

Фанфарні марші виконують на урочистостях присвячених видатним подіям, що передбача-

ють залучення декору з емблемами на стягах, хоругвах, прапорах із золотими шнурами. Це надає особливої святочності військовим церемоніям (Salley, 2015, с. 8). Сюди можна віднести і маршові пісні-каденції із закликами та відповідями, які виконують військові під час тренувань і церемоніалу. Зазвичай виконання цих маршових творів генерує потужний досвід, що запам'ятовується на все життя. Слід зауважити, що маршові пісні-каденції є частиною усної народної традиції та військової субкультури. Розвиток цієї музичної форми та її культурна історія нерозривно пов'язані між собою, проте, не достатньо висвітлені, хоча маршові пісні – каденції стали повноцінною музичною ідіомою (Salley, 2015, с. 14).

Похідні чи швидкі марші виконуються і на святкових урочистостях, і для підготовки військовослужбовців. Своім темпом вони відповідають похідному пересуванню (Іванов, 2020, с. 6).

Мета швидкого маршу полягає в тому, щоб група військовослужбовців подолала відстань пішки якомога швидше, виконуючи бойову операцію в пункті призначення. Марширування та швидкий марш є стандартною частиною базової та поглибленої військової підготовки (Zimmerman & Lever, 2022, с. 2). Швидкий марш розглядається як дисципліна, що необхідна для тренування фізичної та психологічної стійкості військовослужбовця. Зазвичай швидкий марш виконується наступним чином: чергуються одна хвилина маршу зі швидкістю 6–7 км /год і потім 2 хвилини бігу зі швидкістю

8–9 км/год з дистанцією від 3 до 15 кілометрів (Zimmerman & Lever, 2022, с. 4).

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Серед новітніх досліджень наукових праць, дотичних до тематики генези та еволюції військової музики, в основі якої лежить марш, можна виділити ряд праць українських і зарубіжних дослідників. Зокрема, Л. Іванов у своїй статті «Деякі питання розвитку духової оркестрової музики в західних країнах: художня творчість і тенденції соціокультурного руху сучасності» описує музичний репертуар маршів, які виконують духові оркестри Словаччини, Австрії, Аргентини; окремі муніципальні дитячі оркестри, підкреслюючи роль окремих духових інструментів (Іванов, 2020).

Н. Радчук у своєму дослідженні «Роль пісні у військово-патріотичному вихованні козачат» звертає увагу на виконання творів духовно-патріотичного жанру, підкреслюючи значення їх маршового характеру, та спираючись в першу чергу на духовий склад оркестру, а також на кобзарське виконання Запорізького маршу (Радчук, 2014).

І. Денисюк у своїй праці «Музична імпровізація: від учителя музики до учня» розглядає марш як найбільш ритмічно чіткий твір у музично-рухових вправах для професійної імпровізації учнів та студентів (Денисюк, 2016).

Є. Роговська та В. Рутецький у праці «Оркестр народних інструментів» досліджують маршові твори в інструментовках для оркестру українських народних інструментів, подаючи стисло характеристику опублікованих партитур, маршів для різного складу оркестрів народних інструментів та звертаючи особливу увагу на Запорізький марш в оркестровому викладі В. Гуцала (Роговська, Рутецький 2014).

Ш. Чіхрадзе у статті «Еволюція маршу в історії музичної культури» зазначає: «Виникнення маршу пов'язане із завданням організувати та синхронізувати рух великих мас» (Чіхрадзе, 2008, с. 35).

Е. Hadley у статті «St. Roch Military Marches in Wallonia: Memory, Commemoration and Identity» описує ритуальні публічні процесії відомі під назвою «марші військових святих», акцентуючи на контрастності між давнім та сучасним сприйняттям маршів та військових процесій (Hadley, 2020).

W. Zimmerman & E. Lever у своїй праці «Speed Marching in Military Boots» досліджує швидкісний марш, який почергово переходить від ходьби до бігу і навпаки, та є стандартною частиною базової та поглибленої військової підготовки (Zimmerman & Lever, 2022).

Travis G. Salley у дослідженні «Sound-off! An Introduction to the Study of American Military Marching Cadences» вивчає військові марші: їх структуру, форму та виконавські практики, звертаючи особливу увагу на маршові каденції, які є частиною західної традиції та стали повноцінною музичною ідіомою (Salley, 2015).

Мета дослідження – виявлення особливостей метро-ритмічних фігур та мелодичних моделей відомих українських військових маршів у музичних формах яких реалізується художньо-естетичний задум.

Виклад основного матеріалу. Об'єктом нашого наукового інтересу є ряд знакових українських військових маршів. Зокрема, проаналізуємо ритмічні та мелодичні особливості таких творів «Запорізький марш», січовий марш «Гей там на горі січ іде», «Ми гайдамаки», марш українських націоналістів «Зродились ми великої години» та маршову композицію «За Україну».

Відомий в обробці та оркестровці Віктора Гуцала «Запорізький марш», автором якого вважають сліпого бандуриста Євгена Адамцевича став символом незламності козацького духу (Діброва, 1991, с. 88). Дослідники його спадщини розглядали співавторство «Запорізького маршу» з вчителем Мусієм Олексієнком, якому приписують першу частину цього твору. Вперше «Запорізький марш» був виконаний автором в 1969 році (Діброва, 2012, с. 30). В українському мистецькому просторі набули популярності партитура «Запорізького маршу» в обробці для оркестру Віктора Гуцала (Гуцал, 1995); виклад для баяна та акордеона (с moll); для блокфлейти у супроводі фортепіано; для бандури; для двох сопілок (d moll) в редакції Леопольда Ященка. Марш написаний у дводольному розмірі. Його ритмічний малюнок та чіткий розмірений темп не видозмінюються впродовж цілого твору. Кожний виклад музичного матеріалу «Запорізького маршу» вже з перших нот пунктирного ритму тримає слухача в напруженні, підготовлюючи до наступних тактів. Чергування різних тривалостей

8:16:2 та синкопованого ритму надають твору емоційного характеру. Переплетення висхідних та низхідних обернень тризвуків мелодичними лініями у вступі, підготовлюють основну частину музичного твору, яка яскравими хвилеподібними інтонаціями перегукується з октавними стрибками. Завершальна частина твору в основі якого лежить мелодія народної пісні «Ой на горі та жінці жнуть» надає маршу бадьористого характеру.

Січковий марш «Гей там на горі Січ іде» написаний Кирилом Трильовським у 1906 році, як «заклик у похід, до бою» (Ріпецький, 1956). Упродовж шістнадцятитактового викладу музичного матеріалу можемо зауважити, що перша фраза, яка складається з чотирьох тактів на слова: «гей там на горі Січ іде» ритмічно та мелодично зберігає маршову цілісність. Друга фраза «гей малиновий стяг несе» мелодично є продовженням першої фрази, готуючи кульмінацію другого речення «гей малиновий, наше славне товариство», що підкреслює стрибки в межах кварта та квінти. Низхідний тетрахорд слова «товариство» охоплює завершальну фразу «гей, марширує, раз, два, три» октавним стрибком у розспівуванні ще одного низхідного тетрахорда, але від іншого тону. Завершується марш урочистою стійкою каденцією на слова «раз, два, три». Впродовж цілого твору бачимо чіткий ритм дводольного розміру, що в поєднанні зі словом акцентує сильну долю, переливаючись мелодичними, але водночас виразними лініями розробкового характеру. Статичний помірний темп який не змінюється під час всього музичного викладу надає маршового характеру з емоційною завзятістю виконання.

У марші «Ми гайдамаки» написаному Остапом Нижанківським на слова Михайла Бачинського (Ріпецький, 1956) впродовж твору зауважуємо пунктирний ритм. Перше речення першої частини маршової пісні «ми гайдамаки, ми всі однакі» починається низхідним стрибком кварта, розширюючи мелодичну канву фрази наступним виразним стрибком кварта на завершення другої фрази. Друге речення першої частини «ми ненавидим вражєє ярмо» розвивається в межах секунди гострим пунктирним ритмом, акцентуючи при цьому кожну сильну долю. На відміну від січового маршу «Гей, там на горі Січ іде» у другій частині мар-

шової пісні можемо побачити висхідний тетрахорд на слова «йшли діди на муки», виділені пунктирним ритмом, що водночас підкреслюють художній образ саме словесного тексту. І в продовження фрази «підуть і правнуки» висхідний тетрахорд вже плавною мелодичною лінією досягає музично-словесної, завершальної кульмінації на слова «ми за народ життя своє дамо». Виразні висхідні стрибки кварта та сексти додають урочистості заключному стійкому кадансу. Розмірений темп дводольної схеми, різкий пунктирний ритм притаманний маршовій музиці виразно змальовують емоційну складову даного твору.

Марш українських націоналістів «Зродились ми великої години» написаний на слова Олеса Бабія та мелодію Омеляна Нижанківського (Ріпецький, 1956). Дванадцятитактовий виклад музичного матеріалу в чотиридольному розмірі мінорної тональності вже з першої фрази розвиває мелодичну висхідну лінію. Низхідні квінтові стрибки пунктирного ритму підготовлюють більш плавні висхідні квартові стрибки, що надають мелодиці бравурного забарвлення. Незважаючи на невелику кількість фраз обрамлених пунктирним ритмом, все ж відчувається дух маршовості, акцентуючи окремі слова, що підкреслюють їхнє значення гостротою звучання: «полум'я вогнів», «біль по втраті», «гнів і злість», «незламні як граніт», «плач не дав», «радість боротьби», «здобуває світ», «йти у бій», «гордий клич». Протягом твору можемо зустріти низхідні тетрахорди, які з одного боку готують висхідний стрибок квінти, а з іншого – плавно переходять на велику секунду вгору, акцентуючи сильну долю.

Розглянемо маршову пісню «За Україну» написану Миколою Вороним та композитором Ярославом Ярославенком (Кузьменко, 2005). Початкові слова тексту цієї композиції майоріють вишитими золотими літерами на стягах Збройних Сил України. Двадцятичотиритактовий виклад музичного матеріалу об'єднаний мажорним ладом та ритмічними фігуральними моделями, розгортається висхідним рухом мелодії у межах секунди. Починаючи з першого такту, урочисто акцентується секстовий стрибок з розширенням вгору, підкреслюючи тим самим виразний вигук «о, Україно». Низхідний мелодичний рух, що завершує першу частину, плавно переходить у яскраві секвенційні ходи

другої частини. Цікаво зауважити, що кульмінаційною опорою тут виступає третя частина маршової композиції, яка повністю повторює початкове музичне речення першої частини, але з виконавського боку, набуває емоційності та завзятості виконання. На відміну від попередніх вище описаних українських військових маршових композицій, марш «За Україну» не визначається пунктирним ритмом. Натомість акцентується сильна доля у першій фразі першого речення на слова «о, Україно, о люба ненько», та у першій фразі завершальної частини на слова «за Україну за її волю за честь і славу». Тут можемо звернути увагу на проникливу мелодію, яка розвиваючись, змінює метро-ритмічну фігурацію.

Висновок. На основі аналізу метро-ритмічних та мелодичних моделей військових маршових творів, а саме: «Запорізький марш», січовий марш «Гей там на горі січ іде», «Ми гайдаки» та марш українських націоналістів «Зродились ми великої години» та маршової пісні «За Україну» можна окреслити їх структурні особливості через які реалізується художній задум композицій. Так, у «Запорізькому марші» слід виділити ключову роль пунктирного ритму, який надає творові емоційного характеру. Переплетення висхідних та низхідних обернень тризвуків гармонійно перегукуються з октавними стрибками, надаючи маршеві бадьористого характеру з акцентом на синкоповані ритмічні фігури. У січовому марші «Гей, там на горі Січ іде» друга фраза першого речення є продовженням першої фрази, підкреслюючи стрибки в межах кварта і квінти та охоплює останню фразу низхідним тетракордом, завершуючи твір урочистою стійкою каденцією.

У марші «Ми гайдаки» низхідний стрибок кварта розширює мелодичну канву підсилюючи наступним стрибком кварта відповідну фразу. Гострий пунктирний ритм акцентує кожну сильну долю, відповідно забарвлюючи словесну композицію. На відміну від «Гей там на горі Січ іде» в другій частині пісні можемо побачити висхідний тетракорд поєднаний пунктирним ритмом, що водночас підкреслює характер даного твору. У марші «Зродились ми великої години» варто акцентувати увагу на ролі дванадцятитактового викладу музичного матеріалу в чотиридольному розмірі мінорної тональності, що розвиває мелодичну висхідну лінію. Низхідні квінтови стрибки пунктирного ритму в цьому творі підготовляють більш плавні висхідні квартові стрибки, що надають мелодиці бравурного забарвлення. Урочиста композиція «За Україну» найменш вирізняється пунктирним ритмом притаманним маршовим творам, але яскравими секвенційними ходами підкреслює величність музично-виконавського твору. Отже, можемо констатувати, що наявність пунктирного та синкопованого ритму у маршових військових музичних творах переплетених з висхідними та низхідними тетракордами обрамленими стрибками кварта і квінти і оберненнями тризвуків призводять до формування цілісних художніх композицій, які налаштовують слухачів на мужній войовничий лад. Застосування напрацювань сучасної музикології щодо вивчення маршової військової культурної традиції є перспективним методологічним підходом до осмислення її художньо-естетичних підвалин, на яких формувався український національний патріотизм.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гуцал В.О. Партитура Запорізького маршу. Київ: Спілка, 1995. 48 с.
2. Денисюк І.С. Музична імпровізація: від учителя музики до учня. *Мистецтво та освіта*, 2016. № 2. С. 18–21.
3. Діброва Г.В. Роменський кобзар Мусій Олексієнко. *Народна творчість та етнографія*, 1991. № 2. С. 84–94.
4. Діброва Г.В. Кобзар Мусій Олексієнко- учитель Євгена Адамцевича та один із авторів «Запорізького маршу». *Часопис української історії*, 2012. Вип. 22. С. 30–34
5. Іванов Л.Ф. Деякі питання розвитку духової оркестрової музики в західних країнах: художня творчість і тенденції соціокультурного руху сучасності. *Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв*, 2020. № 2. С. 2–7.
6. Радчук Н.І. Роль пісні у військово-патріотичному вихованні козачат. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2014. №7(41). С. 346–355.
7. Ріпецький С.С. Українське січове стрілецтво. Нью-Йорк: Червона калина, 1956. 244 с.
8. Роговська Є.В., Рутецький В.В. Оркестр народних інструментів. *Навчально-методичний посібник*, 2014. С. 1–220.

9. Скрипник Г.В. Військова музика. *Українська музична енциклопедія*. Т.1:[А-Д] Київ: ІМФЕ НАНУ, 2006. С. 370–373.
10. Стрілецькі пісні /Упорядник Оксана Кузьменко. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2005. 640 с.
11. Чіхрадзе Ш. Г. Еволюція маршу в історії музичної культури. *Всеукраїнська науково-методична конференція: Військово-диригентська майстерність, культурологічні та художньо інтерпретаційні аспекти*. Львів, 2008. С. 34–38.
12. Salley T. Sound-off! An Introduction to the Study of American Military Marching Cadences. *Masters Theses*, 2015. P. 1–52.
13. <http://doi.org/10.7275/6949713>
14. Hadley E. St. Roch Military Marches in Wallonia: Memory, Commemoration and Identity. *Quidditas*, 2020. № 41. P. 182–206.
15. Zimmerman W., Lever E. Speed Marching in Military Boots: The Walk-To-Ran Transition Speed and Vertical Ground Reaction Forces. *International Journal of Sport and Exercise Medicine*, 2022. № 1. P. 1–6. <http://doi.org/10.23937/2469-5718/1510214>

REFERENCES:

1. Hutsal, V.O. (1995). Partytura Zaporiz'koho marshu [Score of the Zaporizhia March]. Kyiv: Spilka [in Ukrainian].
2. Denysyuk, I.S. (2016). Muzychna improvizatsiya: vid uchytylya muzyky do uchnya. [Musical improvisation: from music teacher to student]. *Mystetstvo ta osvita*, № 2. 18–21 [in Ukrainian].
3. Dibrova, H.V. (1991). Romens'kyi kobzar Musiy Oleksiyenko [Romain kobzar Musii Oleksienko]. *Narodna tvorchist' ta etnohrafyia*, №2. 84–94 [in Ukrainian].
4. Dibrova, H.V. (2012). Kobzar Musiy Oleksiyenko – uchytel' Yevhena Adamtsevycha ta odyin iz avtoriv «Zaporiz'koho marshu» [Kobzar Musii Oleksienko is Yevgeny Adamtsevich's teacher and one of the authors of "Zaporizhia March"]. *Chasopys ukrayins'koyi istoriyi*, Vyp. 22. 30–34. [in Ukrainian].
5. Ivanov, L.F. (2020). Deyaki pytannya rozvytku dukhovoyi orkestrvoyi muzyky v zakhidnykh krayinakh: khudozhnya tvorchist' i tendentsiyi sotsiokul'turnoho rukhu suchasnosti [Some issues of the development of wind orchestral music in Western countries: artistic creativity and trends of the socio-cultural movement of our time]. *Derzhavna akademiya kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv*, Vyp. 2. 2–7. [in Ukrainian].
6. Radchuk, N.I. (2014). Rol' pisni u viys'kovo-patriotychnomu vykhovanni kozachat [The role of song in the military-patriotic education of the Cossacks]. *Pedahohichni nauky: teoriya, istoriya, innovatsiyi tekhnolohiyi*, № 7(41). 346–355 [in Ukrainian].
7. Ripets'kyi, S.S. (1956).Ukrayins'ke sichove striletstvo [Ukrainian sniper shooting]. N'yu-York: Chervona kalyna [in Ukrainian].
8. Rohovs'ka, YE.V., Rutets'kyi, V.V. (2014). Orkestr narodnykh instrumentiv [Orchestra of folk instruments]. *Navchal'no-metodychnyy posibnyk*, 1–220 [in Ukrainian].
9. Skrypyk, H.V. (2006). Viys'kova muzyka [Military music]. *Ukrayins'ka muzychna entsyklopediya*, T. 1:[A-D] Kyiv: IMFE NANU, 370–373[in Ukrainian].
10. Strilets'ki pisni /Uporyadnyk Oksana Kuz'menko. L'viv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrayiny, 2005. 640 [in Ukrainian].
11. Chikhradze, SH. H. (2008). Evolyutsiya marshu v istoriyi muzychnoyi kul'tury [The evolution of the march in the history of musical culture]. *Vseukrayins'ka nauково-metodychna konferentsiya: Viys'kovo-dyryhent's'ka maysternist', kul'torolohichni ta khudozhn'o interpretatsiyi aspekty*. L'viv, 34–38 [in Ukrainian].
12. Salley, T. (2015). Sound-off! An Introduction to the Study of American Military Marching Cadences. *Masters Theses*, 1–52 [in English].
13. Hadley, E. (2020). St. Roch Military Marches in Wallonia: Memory, Commemoration and Identity. *Quiddita*, № 41. 182–206 [in English].
14. Zimmerman, W., Lever, E. (2022). Speed Marching in Military Boots: The Walk-To-Ran Transition Speed and Vertical Ground Reaction Forces. *International Journal of Sport and Exercise Medicine*, № 1. 1–6. <http://doi.org/10.23937/2469-5718/1510214>[in English].

УДК 780.647.2-057.162(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-3>

Богдан КИСЛЯК

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії та мистецтвознавства, Львівський державний університет фізичної культури імені Івана Боберського, вул. Костюшка, 11, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0000-0002-5622-8851

Бібліографічний опис статті: Кисляк, Б. (2023). Акордеонові віртуози: цикл «Патріотика» в світлі українського духу. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 16–21, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-3>

**АКОРДЕОНОВІ ВІРТУОЗИ:
ЦИКЛ «ПАТРІОТИКА» В СВІТЛІ УКРАЇНСЬКОГО ДУХУ**

Ця робота присвячена вивченню створення відеокліпів у рамках циклу «Патріотика» та їхнього внеску у вираження українського духу. Ця дослідницька робота присвячена вивченню циклу в інтерпретації артиста-акордеоніста Богдана Кисляка. Здійснено аналіз виконання та його творчих рішень у створенні музичних образів, які несуть в собі патріотичні мотиви та відзначаються унікальністю виразності. Досліджено роль акордеону в творенні музичної атмосфери, що втілює дух української культури та ідентичності. Робота висвітлює важливість цього циклу у контексті розвитку акордеонної музики та його внесок у висвітлення патріотичних тем в українському мистецтві.

Метою роботи є дослідження і аналіз Другого циклу – «Патріотика» акордеонового виконавця Богдана Кисляка, які присвячені виявленню українського патріотизму через музичне виконання на акордеоні. Метою також є введення читачів у музичний світ, пов'язаний із патріотизмом, українською ідентичністю та сприяння розумінню ролі мистецтва у втіленні національних цінностей, а також привертання уваги аудиторії до акордеонної музики та розвиток інтересу до патріотичних тем через мистецтво.

Методологія: у роботі використано аналітичний підхід, зосереджений на детальному огляді відеоматеріалів, що присвячені виступам акордеонових віртуозів у контексті патріотичного циклу.

Наукова новизна: робота є першим системним оглядом створення відеокліпів Другого циклу, які висвітлюють тему «Патріотика» в контексті акордеонового виконання. Досліджено виразність та інтерпретацію українського патріотизму через музичний вимір акордеону.

Висновки. Аналіз підтвердив, що акордеонове виконання в іграх Другого циклу вдало передають дух українського патріотизму. Вони використовують різноманітні техніки та майстерно втілюють традиційні українські мелодії, роблячи акцент на національному характері виконання. Результати дослідження дозволяють краще зрозуміти, як акордеонові віртуози сприяють формуванню та утвердженню українського патріотизму в сучасному музичному контексті. В обох відео важливим елементом є використання акордеону, який має глибокі корені в українській музичній традиції. Сюжет відео з дітьми, які тримають прапорці та створюють тризуб, символізує єдність, підтримку та патріотичні почуття українського народу. Відео також акцентує важливість збереження та передачі української культурної спадщини майбутнім поколінням.

Ключові слова: патріотизм, український дух, виконавство, акордеон, національні мотиви, створення відео-кліпів.

Bohdan KYSLIAK

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of of Choreography and Art History, Ivan Bobersky Lviv State University of Physical Culture, Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0000-0002-5622-8851

To cite this article: Kysliak, B. (2023). Akordeonovi virtuozy: tsykl «Patriotyka» v svitli ukrainskoho dukhu [Accordion virtuosos: the "Patriotika" cycle in the light of the Ukrainian spirit]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 16–21, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-3>

**ACCORDION VIRTUOSOS:
«PATRIOTISM» CYCLE IN THE LIGHT OF THE UKRAINIAN SPIRIT**

This work is dedicated to the study of creating music videos within the cycle 'Patriotika' and their contribution to expressing the Ukrainian spirit. This research focuses on the interpretation of the cycle by the accordion artist Bogdan

Kyslyak. An analysis of his performances and creative decisions in creating musical images imbued with patriotic motifs and characterized by unique expressiveness has been conducted. The role of the accordion in shaping a musical atmosphere that embodies the spirit of Ukrainian culture and identity has been explored. The paper highlights the importance of this cycle in the development of accordion music and its contribution to portraying patriotic themes in Ukrainian art. The goal is to investigate and analyze the Second Cycle - 'Patriotika' by accordionist Bogdan Kyslyak, dedicated to revealing Ukrainian patriotism through accordion music.

The aim is also to introduce readers to the musical world associated with patriotism, Ukrainian identity, and promote an understanding of the role of art in embodying national values, as well as attracting attention to accordion music and fostering interest in patriotic themes through art.

Methodology: The research utilizes an analytical approach, focusing on a detailed review of video materials dedicated to accordion virtuosos' performances in the context of the patriotic cycle.

Scientific novelty: The work is the first systematic overview of the creation of music videos within the Second Cycle, highlighting the theme of 'Patriotika' in the context of accordion performance. The expressiveness and interpretation of Ukrainian patriotism through the musical dimension of the accordion have been explored.

Conclusions: The analysis confirms that accordion performances in the Second Cycle effectively convey the spirit of Ukrainian patriotism. They employ various techniques and skillfully embody traditional Ukrainian melodies, emphasizing the national character of the performance. The research results provide a better understanding of how accordion virtuosos contribute to shaping and affirming Ukrainian patriotism in the contemporary musical context. In both videos, the accordion plays a crucial role with deep roots in Ukrainian musical tradition. The video's narrative, featuring children holding flags and creating a trident, symbolizes unity, support, and patriotic sentiments of the Ukrainian people. The video also emphasizes the importance of preserving and passing on Ukrainian cultural heritage to future generations.

Key words: patriotism, Ukrainian spirit, performance, accordion, national motifs, video clip creation.

Постановка проблеми. У сучасному мистецькому контексті велика увага приділяється творчості акордеонового виконавства, яке здатне не лише вражати своєю технічною майстерністю, але й виражати національний дух через свої виступи. Це особливо відчутно у циклі «Патріотика», створеному для акордеону, де музика взаємодіє з українським патріотизмом та культурним спадком. Проте, в даному контексті існують ряд ключових проблем, які потребують глибшого аналізу та розкриття: по-перше, визначення впливу традиційних українських музичних елементів на створення сучасних композицій даного циклу для акордеону; як автори поєднують українську фольклорну спадщину з сучасними музичними течіями, щоб створити віртуозні та патріотичні твори; які технічні аспекти гри сприяють створенню враження величі та глибокого звучання у контексті «Патріотика».

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Цінними для з'ясування виховного потенціалу українського музичного фольклору є праці М. Вовка, А. Іваницького (Вовк, 2014; Іваницький, 2004). Проблема використання музичного фольклору для різнобічного виховання патріотизму Г. Ващенко, що мають вагоме значення для проведення освітньої роботи засобами народно-музичної спадщини і в сучасний період (Ващенко, 1976). Предметом дослідження В. Левицької і О. Денесюк (2018) стала мистецька освіта крізь призму

формування національно-патріотичних почуттів особистості.

Метою статті є дослідження і аналіз циклу – «Патріотика» акордеонових віртуозів, які присвячені виявленню українського патріотизму через музичне виконання на акордеоні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Патріотизм представляє собою свідому і вільне ставлення громадян, в якій пріоритет суспільства та держави розглядається не як обмеження, а як індивідуальна свобода і передумова повного розвитку громадянського суспільства. Зміст і напрямок патріотизму визначаються переважно духовним і моральним середовищем суспільства та його історичним корінням, яке впливає на соціальне життя багатьох поколінь (Бех, 2015: 45). Патріотизм – одне з найбільш глибоких людських почуттів. Як правило, це поняття розуміють як відданість і любов до Батьківщини, до свого народу, гордість за їхнє минуле й сьогодення, готовність до її захисту. Це почуття є одним із найважливіших духовних надбань особистості. Воно характеризує вищий рівень розвитку особистості й проявляється в її активно-діяльній самореалізації на благо Батьківщини. Нині патріотизм покликаний дати новий імпульс духовному оздоровленню народу, формуванню в Україні громадянського суспільства, яке передбачає трансформацію громадянської свідомості, моральної, правової культури особистості, розквіту національної самосвідомості і ґрунтується на визнанні пріоритету прав людини.

На особистісному рівні патріотизм визначається як ключова і стійка риса особистості, яка виявляється у світогляді, моральних ідеалах та стандартах поведінки. У загальному визначенні, патріотизм представляє собою своєрідний набір життєвих орієнтацій громадянина, які відображаються в його стратегії життя. Цей підхід відповідає конкретним соціальним інтересам, очікуванням найближчого оточення, громади, суспільства і держави. Патріотизм уособлений у свідомості особистості, знаходить вираз у сенсі її існування і реалізується у її стилі життя (Бех, 2016: 140).

Виховання патріотизму сьогодні, як ніколи, актуально. І не тільки для системи освіти, а й для держави в цілому. Саме зараз ми повертаємося до споконвічних цінностей: утвердження первинності любові до Батьківщини і людей, духовності, моральності, бережного ставлення до природних скарбів і національних надбань нашого народу тощо. Тема патріотизму відзначається своєю важливістю та актуальністю сьогодні. Патріотизм може виявлятися у різних формах, включаючи політичний активізм, соціальну участь, а також в мистецтві та медіа.

В сучасній Україні, коли агресія сусіда посилюється все більше та ширше, патріотизм часто обговорюється та висвітлюється через різноманітні відео, які стають важливим засобом комунікації та формування громадської думки.

«Патріотика» вказує на музичний цикл, який має тематичний або зв'язок із поняттям «патріотизм» і розглядається в контексті особливого духу або ідентичності України. Цикл включає серію музичних композицій:

Перше відео циклу *«Ой, у лузі червона калина...»*.

Друге відео циклу *Державний гімн України*.

Вони створені з метою вираження та втілення патріотичних почуттів, ідей чи тем, пов'язаних із національною гордістю та прив'язані до українського культурного контексту. У світлі українського духу вказує на спробу врахувати унікальні аспекти і традиції української культури, які надають цьому циклу особливий характер та відображають особливості національного спадку.

Першим відео цього циклу є виконання *«Ой, у лузі червона калина...»*.

Пісня «Ой, у лузі червона калина» є популярною українською народною піснею, яка має

глибокі історичні корені та багатий культурний контекст. Її виконання та поширення пов'язані з різними історичними подіями та періодами в історії України.

Внаслідок війни виникла потреба в оновленні та придбанні нової актуальності раніше затухаючим нарративам у мистецтві. Відзначається інтенсивне переосмислення та новий погляд на класичні твори українського мистецтва, зокрема народного, через процес активного відтворення та «транслітерації» (Кашперський, 2022: 77).

Початки цієї пісні відносяться до давнього періоду історії України, коли територія сучасної України була частиною Великого князівства Литовського та Королівства Польського. Під час цього періоду українська нація пережила складні часи польського панування, що відобразалося в багатьох народних піснях, включаючи «Ой, у лузі червона калина». У багатьох варіантах цієї пісні згадуються козаки, які воюють за свободу та незалежність України. Однак слід зазначити, що сама пісня має численні варіації, і її тексти можуть відрізнятися в залежності від регіону та періоду часу.

У 20-му столітті пісня стала популярною серед українських національних рухів та була використана як символ боротьби під час різних історичних подій, зокрема, під час Української революції 1917–1921 років та Великої Вітчизняної війни.

Непереврене злиття традиційної народної творчості і класичного мистецтва можна відобразити на прикладі явища, яке можна назвати «Ой у лузі червона калина». Цей ефект привертає увагу реформаторів мистецької освіти та викладачів мистецьких дисциплін під час розробки освітніх програм (Іванова, Іванов, 2020: 94). Ця пісня є важливим артефактом української музичної спадщини та історії, яка відображає складний шлях нації в боротьбі за свою незалежність та культурний ідентичність. Вона і далі залишається символом сили, духу та спільності українського народу.

У відео (Кисляк, 2023) ми бачимо пшеничні поля на фоні яких я виконую композицію. З часом з'являються діти, що одягнені у вишиванки, вони тримають українські прапорці, розгортають великий прапор серед поля, а в кінці стають в ряд створюючи український тризуб.

Сюжет символізує патріотичні почуття і глибоку любов до України. Пшеничні поля можуть асоціюватися з багатством і плідністю української землі, а діти у вишиванках із збереженням та передачею української культури і традицій наступним поколінням. Прапор України та створення тризуба підкреслюють єдність українського народу навколо спільних цінностей та ідентичності. Ця сцена може вражати образом об'єднання та спільної мети. Український акордеон та вишиванки є частинами української культури та національної спадщини. У відео вони вказують на важливість збереження та передачі цієї спадщини майбутнім поколінням.

У контексті сучасних подій, сцена з дітьми, що тримають прапорці і створюють тризуб, може бути символом солідарності та підтримки для українського народу в його боротьбі за свободу та незалежність.

Ідея відео мала надзвичайно важливий і символічний сюжет, який відображає патріотичність, глибоку любов до України і збереження національної ідентичності. Основна тема та ідея відео – це об'єднання українців навколо спільних цінностей і культурної спадщини. Акордеон як музичний інструмент, має глибокі коріння в українській музичній традиції.

Залучення дітей у відео вимагало спеціальної підготовки і організації. Їм довелося навчитися тримати українські прапорці та розгортати великий прапор, що потребувало спільних зусиль та координації. Після зйомок відео піддавалося монтажу та обробці, додавалися спеціальні ефекти чи кольорова корекція для підсилення символічного підтексту.

Другим відео цього циклу є виконання Державного гімну України.

Державний Гімн України є величним твором, в якому відібрана сутність нашого народу та його велика історія. Музика та слова національного гімну передаються від покоління до покоління українцями всього світу. Цей гімн об'єднав борців за свободу та незалежність рідної землі, а його звучання супроводжувало перемогу під час Революції Гідності. Державний Гімн України і нині відбивається від заходу до сходу нашої держави, і, разом із молитвою за оборонців Вітчизни, надає їм підтримку у боротьбі з агресором. Це справжній духовний фундамент сучасного українства (Кисляк, 2023).

Гімн України – це національний символ, який відображає ідентичність та історію українського народу. Гімн є важливим елементом національної культури та має глибокий історичний та культурний контекст. Його слова написані на основі поезії Павла Чубинського, яка була створена в 1862 році під час російського панування. Пізніше, у 1917 році, музику до гімну komponував Михайло Вербицький. Ця діяльність відбувалася в контексті боротьби за незалежність України та виражала тяжіння українців до своєї національної ідентичності.

Слова гімну відображають патріотизм, гордість за свою землю та бажання захищати свободу та незалежність. «Ще не вмерла України і слава, і воля» - ці рядки виражають віру в те, що Україна не загине і збереже свою незалежність. «Молімося, молімося, ми за неї помremo» – ця частина відзначає готовність жертвувати заради України.

Музика до гімну є мелодійною та урочистою. Вона створює враження сили та гідності, що відображає духовну міць українського народу. Її ритм і мелодія сприяють патріотичному настрою та відзначають імпазантність Гімну України.

Аналізуючи відео (Державний гімн України, 2023), варто зауважити, що воно має професійні характеристики, а музичний супровід акордеону створює захоплюючий сюжет. Проаналізувавши роботу, зрозумів і відчув, що вона є однією з моїх найулюбленіших. Кліп був знятий на Західній Україні. Спочатку ми бачимо три далекобійних автомобілі, а зверху на них мене. Автомобільне шосе підкреслює у поєднанні з краєвидами природи, підкреслює чарівність нашого краю. Кадри змінюються панорамами Карпатських гір, футбольного стадіону. Цікавим є музичний та покадровий монтаж завершення музичного відео. Кадри змінюються вдало під темп музики – від Карпатських гір чи стадіонів, до ефектних заключних кадрів біля вантажівок.

Початкові кадри з далекобійними автомобілями, зняті зверху, створюють враження простору та подорожі. Аерозйомка вимагала спеціального обладнання та планування. Музичний та покадровий монтаж були важливим елементом відео, який мав підсилювати ритм музики та підкреслювати зміну образів і місць.

Висновок. У контексті першого відео циклу, де виконується пісня «Ой, у лузі червона калина», відбувається зворот до глибоких історичних коренів та культурного контексту української пісенної традиції. Це виконання входить в цикл, що розглядає патріотичні теми в музичному виконавстві на акордеоні та баяні. Відзначається, що внаслідок війни виникла потреба в оновленні та набутті нової актуальності раніше затухаючим наративам у мистецтві, і це супроводжується інтенсивним переосмисленням та новим поглядом на класичні твори українського мистецтва, включаючи народне мистецтво.

Пісня «Ой, у лузі червона калина» відзначається глибоким історичним корінням та асоціюється із складними періодами української історії, такими як польське панування та боротьба за незалежність. Тема патріотизму та бажання захищати свободу віддзеркалюється у різних варіаціях цієї пісні, яка стала популярною серед українських національних рухів.

Друге відео присвячено виконанню Державного гімну України, який є важливим символом національної ідентичності та історії. Це виконання підкреслює гідність та силу українського народу, його боротьбу за свободу та незалежність, особливо під час Революції Гідності.

В обох відео важливим елементом є використання акордеону, який має глибокі корені в українській музичній традиції. Сюжет відео з дітьми, які тримають прапорці та створюють тризуб, символізує єдність, підтримку та патріотичні почуття українського народу. Відео також акцентує важливість збереження та передачі української культурної спадщини майбутнім поколінням.

Отже, цей цикл відео вирізняється не лише високим майстерністю виконання, але і глибоким врахуванням патріотичних тем та української культурної спадщини у світлі акордеонного виконавства.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бех І. Д. З Україною в серці (тренінг з національно-патріотичного виховання дітей та молоді): посіб. І. Д. Бех, В. І. Кириченко, Ж. В. Петрочко. Харків: «Друкарня Мадрид», 2016. 140 с.
2. Бех І. Д. Програма українського патріотичного виховання дітей та учнівської молоді. Інформаційний збірник для директора школи та завідуючого дитячим садочком. Київ: РА «Освіта України», 2015. № 3-4 (33) С. 44–65.
3. Вовк М. В. Розвиток музично-інструментального виконавства учнів молодшого шкільного віку. Гірська школа Українських Карпат. 2014. № 11. С. 141–144.
4. Ващенко Г. Г. Виховний ідеал : підручник для виховників, учителів і укр. родин. вст. сл. про авт. О. Ковалю. 2-е вид. Брюссель : вид-во Центр. Управи СУМ, 1976. 208 с.
5. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підручник. 3-є вид. Вінниця : Нова Книга, 2004. 320 с.
6. Іванов О., Іванова В. Крос-культурна комунікація в контексті мистецької діяльності. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки.* 2020. No 1 (68). С. 90–95. DOI: 10.33310/2518-7813-2020-68-1-90-95.
7. Кашперський О., Кашперська Д. «Ой у лузі червона калина» як маркер нових наративотворчих трансформацій мистецької освіти в умовах широкомасштабної агресії РФ». *Освітологія*, No 11, Київ. 2022. С. 76–80. DOI: <https://doi.org/10.28925/2226-3012.2022.11.7>
8. «Ой, у лузі червона калина...» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5fcbTbgA4P8>
9. Державний Гімн України. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v86zaoRSrV8>
10. Гімн України – музичний символ національної спільноти. 2022 рік. URL: <https://library.chnpu.edu.ua/gimn-ukrayini-muzichnij-simvol-natsionalnoyi-spilnoti/>

REFERENCES:

1. Beh I. D. (2016). *Z Ukrainoyu v sertsii (treninh z natsional'no-patriotichnoho vykhovannya ditey ta molodi)* [With Ukraine in the Heart (training on national-patriotic education of children and youth)]. Kharkiv: «Drukarня Madrid» [in Ukrainian].
2. Beh I. D. (2015). *Programa ukrayinskoho patriotichnoho vykhovannya ditey ta uchniv'skoyi molodi.* [Program of Ukrainian Patriotic Education for Children and Youth]. *Informatsiynny zbirnyk dlya direktora shkoly ta zaviduyuchoho dytyachym sadokom.* Kyiv: RA «Osvita Ukrayiny» [in Ukrainian].
3. Vovk M.V. (2014) *Rozvytok muzychno-instrumental'noho vykonavstva uchniv molodshoho shkil'noho viku.* [The development of musical instrumental performance in elementary school students] *Hirs'ka shkola Ukrayinskykh Karpat.* № 11. [in Ukrainian].

4. Vashchenko H.H. (1976) Vychovnyy ideal [Educational Ideal]: pidruchnyk dlya vykhovnykiv, uchyteliv i ukraïns'kykh rodyn. vst. slov. pro avt. O. Kovalya. 2-e vyd. Bryussel: vyd-vo Tsentral. Upravly SUM. [in Ukrainian].
5. Ivanitskyi A.I. (2004) Ukrayinskyi muzychyyni folklor [Ukrainian Musical Folklore]: pidruchnyk. 3-e vyd. Vinnytsia: Nova Knyha [in Ukrainian].
6. Ivanov O., Ivanova V. (2020) Kros-kul'turna komunikatsiia v konteksti mystetskoï diial'nosti [Cross-Cultural Communication in the Context of Artistic Activity]. Naukovyi visnyk MNU imeni V. O. Sukhomlyns'koho. Pedagogichni nauky. [in Ukrainian].
7. Kashpers'kyi O., Kashpers'ka D. (2022) «Oi u luzi chervona kalyna» yak marker novykh naratyvotvorchykh transformatsii mystetskoï osvity v umovakh shirokomashhtabnoyi ahresii rf». [«Oy u luzi chervona kalyna» as a Marker of New Narrative Transformations in Art Education in the Context of Large-Scale Aggression of the rf] Osvitohiia, No 11, Kyiv. DOI: <https://doi.org/10.28925/2226-3012.2022.11.7> [in Ukrainian].
8. «Oi, u luzi chervona kalyna...» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5fcbTbgA4P8> [in Ukrainian].
9. National Anthem of Ukraine. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v86zaoRSrV8> [in Ukrainian].
10. State Anthem of Ukraine – a musical symbol of national unity. 2022. URL: <https://library.chnpu.edu.ua/gimn-ukrayini-muzichnij-simvol-natsionalnoyi-spilnoti/> [in Ukrainian].

УДК 787.61

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

Вікторія СОЛОГУБ

кандидат педагогічних наук, доцент за наказом кафедри музичного та хореографічного мистецтва, Відокремлений підрозділ «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв», вул. Декабристів, 17, м. Миколаїв, Україна, 54000

ORCID: 0000-0001-7346-7929

Бібліографічний опис статті: Сологуб, В. (2023). Творчість Хорхе Мореля в контексті гітарного мистецтва ХХ–ХХІ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 22–27, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-4>

**ТВОРЧІСТЬ ХОРХЕ МОРЕЛЯ
В КОНТЕКСТІ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ**

Мета статті – окреслити особливості творчої діяльності Хорхе Мореля – провідного гітариста, композитора та педагога, що зробив значний внесок у розвиток гітарного мистецтва ХХ–ХХІ століття. **Методологія дослідження.** Висвітлення особливостей творчого спадку митця потребує залучення біографічного методу, методу аналізу, методу синтезу тощо. **Наукова новизна.** Виявлено, що унікальна виконавська манера Хорхе Мореля, досвід співпраці з видатними музикантами сформували потенціал для подальшого вдосконалення майстерності гри на гітарі. Підкреслено його роль у формуванні нових стандартів виконавства на гітарі. Віртуозність у виконанні пасажів, потужна енергетика, ритмічна пружність виконання поліритмічних побудов, які були притаманні виконавському стилю Мореля, вплинули на підвищення вимог до гітаристів-практиків. **Висновки.** Особливістю композиторського стилю Хорхе Мореля є звернення до класичних жанрів – концерт для гітари з оркестром, сонатина та ін. Нерідко композитор використовує сталі структури та форми. Проте вони абсолютно по-новому трактовані завдяки тому оновленому тематизму, що ілюструє вплив латиноамериканських ритмів, жанрів тощо. Подібні новації, що проявляються у синтезуванні здобутків різних стилевих напрямків (джаз, класика, латиноамериканська музика), мають прогресивний характер та здобувають великий успіх у слухачької аудиторії. Сфера ритмічної моторики, нестримного танцю, які містять у концентрованому вигляді надзвичайну енергетику, стали ознаками творів, які написав Хорхе Морель. Водночас митець був спроможний передати за допомогою гітари й іншу сферу – проникливу лірику, емоційну щирість, багатогранну чутливість. Саме це поєднання віртуозності та емоційної щирості зробили твори Хорхе Мореля важливим внеском у скарбницю гітарного мистецтва. Вірність обраному творчому шляху, яким він прямував до глибокої старості, дозволяє казати про те, що його життя є прикладом для багатьох гітаристів. Прагнення до виконавської універсальності та потужний потенціал до креативного розвитку мають стати ідеалом для молодих гітаристів.

Ключові слова: гітара, Хорхе Морель, виконавська майстерність, прийоми гри, композитор.

Victoria SOLOGUB

Candidate of Pedagogical Sciences, Acting Assistant Professor at the Department of Musical and Choreographic Art, Separated Subdivision "Mykolayiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts", 17 Dekabrystiv Str., Mykolaiv, Ukraine, 54000

ORCID: 0000-0001-7346-7929

To cite this article: Sologub, V. (2023). Tvorchist Khorkhe Morelia v konteksti hitarnoho mystetstva ХХ–ХХІ stolittia [The creativity of Jorge Morel in the context of the guitar art of the ХХ–ХХІ centuries]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 22–27, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-4>

**THE CREATIVITY OF JORGE MOREL
IN THE CONTEXT OF THE GUITAR ART OF THE ХХ–ХХІ CENTURIES**

The purpose of the article is to outline the peculiarities of the creative activity of Jorge Morel, a leading guitarist, composer and teacher who made a significant contribution to the development of guitar art of the twentieth and twenty-first centuries. **Research methodology.** Coverage of the peculiarities of the artist's creative heritage requires the use of biographical method, method of analysis, method of synthesis, etc. **Scientific novelty.** It has been found that Jorge Morel's unique performing style and experience of collaboration with prominent musicians have formed the potential

for further improvement of guitar playing skills. His role in shaping new standards of guitar performance is emphasised. Virtuosity in playing ultra-fast passages, powerful energy, rhythmic elasticity of polyrhythmic constructions, which were inherent in Morel's performance style, influenced the increase in requirements for guitarists-practitioners. **Conclusions.** The peculiarity of Jorge Morel's compositional style is his appeal to classical genres – the concerto for guitar and orchestra, sonatina, etc. Often the composer uses established structures and forms. However, they are interpreted in a completely new way due to the updated thematic content, which illustrates the influence of Latin American rhythms, genres, etc. Such innovations, which are manifested in the synthesis of the achievements of various stylistic trends (jazz, classical, Latin American music), are progressive in nature and are gaining great success with the audience. The sphere of rhythmic motor skills, unrestrained dance, which contain extraordinary energy in a concentrated form, became the features of the works composed by Jorge Morel. At the same time, the artist was able to convey another sphere with the help of the guitar – penetrating lyrics, emotional sincerity, and multifaceted sensitivity. It was this combination of virtuosity and emotional sincerity that made Jorge Morel's works an important contribution to the treasury of guitar art. His loyalty to the chosen creative path, which he followed until his old age, allows us to say that his life is an example for many guitarists. The pursuit of performing versatility and a strong potential for creative development should be an ideal for young guitarists.

Key words: guitar, Jorge Morel, performance skills, playing techniques, composer.

Актуальність проблеми. Хорхе Морель був провідним гітаристом та композитором, що зробив значний внесок у розвиток гітарного мистецтва ХХ–ХХІ століття. Його унікальна виконавська манера, досвід співпраці з видатними музикантами сформували потенціал для подальшого вдосконалення майстерності гри на гітарі. Актуальним завданням є дослідження особливостей його творчої діяльності, адже вона досі не ставала предметом вітчизняних наукових розвідок. Окрім цього необхідно виявити його вплив на розвиток сучасної гітарної виконавської практики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970–2010 років висвітлено в роботі Т. Іваннікова (2012), який прагне представити розвиток національних шкіл та виокремити їх характерні особливості. Огляд музично-виконавських традицій західноєвропейської гітарної школи, її витоків та специфіки розвитку визначались у роботі В. Блажевича (2016). Автор прагнув підкреслити зв'язок між виконавством та композиторською діяльністю в сфері гітарного мистецтва. Аналіз вітчизняного гітарного мистецтва Миколаївщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття здійснювала в своєму дисертаційному дослідженні С. Гриненко (2021). Підкреслено роль взаємодії виконавської практики та композиторської діяльності, наявності культурних інституцій, в яких готують фахівців та заходів, що ілюструють поточний рівень творчої активності представників гітарних шкіл. Питання виконавської техніки гітаристів розкриваються в статті М. Михайленка (2013), де зосереджено увагу на особливостях звуковидобування та шляхів формування потрібного естетичного ефекту. Твор-

чість латиноамериканських композиторів для гітари, а саме – історичний ракурс та виконавська практика – розкриваються в дисертаційному дослідженні С. Жовнір (2021). В роботі містяться факти біографій ряду митців, в тому числі й Хорхе Мореля. Проте той широкий ракурс бачення, який обрано автором, не дозволяє сконцентрувати достатньої уваги на окремих персоналіях. Грунтовний аналіз творчого шляху митця, в тому числі фрагменти інтерв'ю з ним, містяться у спеціалізованих працях таких авторів, як Д. Братік (2007), Ф. Девісон, Дж.В. Моран (2020). У вищезгаданих публікаціях містяться висновки розробок в сфері музикознавства, що мають значний потенціал для розуміння специфіки розвитку гітарного мистецтва. Водночас необхідне більш поглиблене дослідження творчості Хорхе Мореля, яких наразі бракує в сфері вітчизняного музикознавчого дискурсу.

Мета дослідження – проаналізувати особливості творчості Хорхе Мореля та виокремити її вплив на формування сучасного гітарного виконавства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Хорхе Морель (справжнє ім'я Jorge Scibona) був провідним гітаристом, що зробив багато для розвитку музичного мистецтва. Упродовж свого життя (1931–2021) він виступав для різної слухацької аудиторії, проводив чимало майстер класів та написав багато творів, які присвятив визначним гітаристам – його сучасникам. Творче становлення аргентинського митця розпочалось у 7 років, коли він став навчатися грати на класичній гітарі. Навчаючись у Академії Пабло Ескобара в Буенос-Айресі він не лише здобув базові знання щодо мистецтва гри, а й розпочав концертну діяльність з Ескобаром

по країнам Латинської Америки (Bratic, 2007). В 1961 році він вперше виступив в Карнегі-холі у Нью-Йорку. Через два роки він переїжджає до цього міста. «У 1963 році, коли сім'я Морель остаточно переїхала в Нью-Йорк, де Хорхе вже був досить популярним серед відвідувачів деяких клубів. Він мріяв про виступи перед широкою аудиторією, але у великих концертних залах, таких як Карнегі-Холл, Еліс Туллі-Холл, Уїгмор-Хол та ін., на той час звучали лише гітарні варіанти класики. Проте Морель насмілювався включити до концертної програми твори Вілла-Лобоса, що принесло йому великий успіх під час гастролей по США, а згодом – і у концертних залах всього світу» (Жовнір, 2021, с. 109). Потрібно зауважити, що музикант згодом став популярним не лише як виконавець та композитор, а й педагог. Він був ад'юнктом-професором музики та класичної гітари в Леман-коледжі університету Нью-Йорка. Під час щорічного європейського концертного туру його маршрут був спеціально розроблений, щоб підкреслити його роль музичного наставника.

Композиторська творчість Мореля була пов'язана з гітарним виконавством. Він написав такі твори, як «Suite Del Sur» – концерт для гітари з оркестром, три п'єси для гітари соло, «Танго та мілонги для гітари соло», «Бразильський танець», «Памперо», «Сонатина», «Креольський романс» та ін. Також майстер неодноразово робив аранжування творів інших композиторів для гітари. Так він звертався до творів корифеїв американської музики – Дж. Гершвіна, Л. Бернстайна. Серед аранжувань Мореля виділяють оброблені ним твори Леонарда Бернстайна – зокрема «Вестсайдську історію», 3 прелюдії для фортепіано та Варіації на тему пісні «I Got Rhythm» Дж. Гершвіна. Їх виконання мало величезний успіх у слухацької аудиторії. Фактично Морель, будучи класичним гітаристом, продемонстрував актуальність поєднання здобутків академічної музики, джазу, естрадної музики. Даний синтез здійснювався різними виконавцями. Так, наприклад, подібна взаємодія була характерна для латина-джазу. Самі твори Л. Бернстайна та Дж. Гершвіна ілюстрували імплементацію джазових інтонацій та ритмів у академічне тло. А вже наприкінці ХХ століття виникають зразки композицій у стилі classical crossover. Хоча подібне прагнення до

створення музичних творів, які б були доволі «простими», мало дещо негативну оцінку багатьох класичних виконавців, проте їх популярність перевершила очікування. Так само новацією стало впровадження латиноамериканських елементів в академічне виконавство.

Виконавська манера Хорхе Мореля здавалась такою, що є не дотичною до практики неакадемічної школи. А його музика була більш «легкою», порівняно з творами сучасників. Водночас результати його виконавської та композиторської діяльності стали дороговказом для багатьох виконавців. Вже у доволі похилому віці, коли маестро було важко пересуватись, і навіть сидіти на стільці, він з легкістю грав на гітарі. Його виконавська манера була поєднанням яскравих танцювальних ритмів, в яких використовується принцип поліритмії. «Приклади найвищої техніки іспанських гітаристів-фламенкістів свідчать, що один із її секретів ґрунтується на високій ритмічній культурі, тому що вся іспанська музика спирається на загострене відчуття і дисципліну ритму. Багато в чому саме ритм стимулює їхню віртуозність у пасажній і акордовій техніці» (Михайленко, 2013, с. 81). У виконавській техніці на генетичному рівні наявна латиноамериканська енергійна моторність. Цей митець довів інструмент до його меж завдяки дивовижному поєднанню оригінального стилю і репертуару (від Л. Бернстайна до композицій гурту «Бітлз»), що надихнули ціле покоління артистів. Моріс Саммерфілд колись зазначив, що прийшовши на концерт, де виступав Морель в 1979 році в Чикаго, був незадоволеним, бо вважав, що після біг-бенду з 16 музикантів у стилі Каунта Бейсі соло гітарист буде звучати не дуже ефектно. Проте він зрозумів, що помилявся. «Мені випала честь почути одну з найдивовижніших гітарних партій і чудові гітарні аранжування, які я коли-небудь чув» (Davison).

Хорхе Морель віртуозно володів гітарою і проявляв вражаючу технічну спритність у виконанні швидких й точних мелодійних пасажів, складних арпеджіо та віртуозних соло. Морель здатний був передавати глибокі емоції через свою гру, в якій були такі характеристики, як інтенсивність та пристрасть, що робили його музику дуже емоційною і проникливою. Хорхе Морель з легкістю володів спроможністю грати у різних музичних стилях – кла-

сичну музику, фламенко, ф'южн. До того ж він був здатний перемикатися між різними стилями і об'єднувати їхні елементи у своїй музиці, створюючи унікальний саунд. Загалом, стиль виконання Хорхе Мореля можна охарактеризувати як технічно складний, емоційний і багатосторонній, що поєднує в собі різноманітні музичні впливи та елементи в грі на гітарі.

Одним з творів Мореля, на прикладі якого можна прослідкувати специфіку композиторського методу митця є «Сонатина», присвячена Девіду Расселу. Тривалість твору майже 10 хвилин (David Russell). Складається з трьох частин, тобто на рівні структури відповідає класичній сонатній формі. Перша частина – Allegro – відзначається жвавим темпом і енергійним характером. В ній використовуються швидкі рухи по грифу гітари та жваві мелодійні лінії. Друга частина – Andante – має більш спокійний характер, вона є медитативним і гармонійним центром твору, де композитор демонструє красу гітарного звучання, використовуючи м'які та гнучкі мелодії. Третя фінальна частина твору знову йде у темпі Allegro. В ній здійснюється підсумок попереднього розвитку, де підкреслюється жвавість та динаміка.

Тональність першої частини D-dur, розмір 6/8. Розпочинається твір одразу з арпеджіюваних пасажів, які рухаються по звукам тонічного тризвуку у низхідному напрямку. Вони є одним з основних шарів фактури, які виконують роль теми. Також промальовується кризь фігурації мелодична лінія. Від її початку відбувається відхилення у паралельну тональність – h-moll. Мелодія йде по звукам d-h-d-e-fis-h. Тобто в ній закладено принцип оспівування основних тонів ладу. Головна тема йде у формі періоду повторної будови, що складається з двох речень. Побічна тема йде також на тлі фігурацій. В мелодиці підкреслюється інтервал низхідної секунди, що надає їй більш ліричного характеру. Після невеликої розробки відбувається реприза основних тем.

Друга частина йде у розмірі $\frac{3}{4}$ у темпі Andante espressivo в тональності h-moll. За жанровими ознаками вона має риси балади, романсу, серенади тощо. Мелодія є гнучкою та вкрай наспівною. Неквапливість розгортання музичного матеріалу у поєднанні з інтонаціями розмовного характеру формують враження сповіді щодо любовних почуттів. Рух здійснюється

здебільшого рівними чвертями, що надає ґрунтовності та врівноваженості. Незначне пошкваллення здійснюється за рахунок використання фрагменту, який виконується шістнадцятими, що припадає на кульмінаційний розділ твору.

В третій частині відбувається повернення основної тональності – D-dur, швидкого темпу та фігурацій восьмими тривалостями у розмірі 6/8. Енергія руху, притаманна для цього розділу, нагадує жанр тарантели, в якій розкидані пасажи у різних регістрах. Використовуються стрибки на великі інтервали. В технічному відношенні твір має високий рівень віртуозності, що проявляється у швидких пасажах. Також у першій та третій частині фактично музичний матеріал лунає без зупинок, що також додає складнощів виконавцеві. В тональному та гармонічному відношенні твір відповідає естетиці неоромантизму. Структура та базові ознаки відповідають класичній моделі жанру, проте його внутрішнє наповнення та експресія віддзеркалюють впливи етнічних музичних культурних традицій. «В основі творчості композиторів нового покоління лежить нове розуміння синтезу епох, стилів, напрямків, культур, світосприйняття, що виявляється загальним як для гітарної, так і академічної музики в цілому» (Блажевич, 2016, с. 358–359).

Високий рівень даного твору було оцінено не лише публікою, а й поважним журі. В 2005 році переможцем 47-ої церемонії «Греммі» в номінації «Найкращий інструментальний сольний виступ без оркестру» став відомий шотландський гітарист-віртуоз Девід Рассел, який виконав три твори Мореля: «Бразильський танець», «Креольський романс» та «Сонатину для гітари». Саме Девіду Расселу присвятив ряд своїх творів Хорхе Морель. «Твори Хорхе Мореля виконують і записують такі видатні гітаристи як Джон Вільямс, Серджіо і Одаір Ассад, Пепа і Анхель Ромеро, Крістофер Паркенінг, Девід Старобин, Карлос Барбоса-Ліма, Рікардо Ізнаола, Еліот Фіск, Хілларі Філдс і багато інших» (Жовнір, 2021, с. 111).

«Бразильський танець» – це твір Хорхе Мореля, який дуже виразно відображає вплив бразильської музики та культури на його творчість. Він виконується в швидкому темпі, занурюючи в феєрію неспинного танцю. В творі використовуються яскраві, пружні ритми, які нагадують такий бразильський танець як

самба. Впровадження синкопованих ритмічних формул допомагає створити атмосферу веселощів і нестримного танцю. Також відчувається вплив батука – суто бразильського культурно-мистецького феномену. Таким терміном позначають традиційну музичну форму, музичний стиль, вуличні перформанси та ритм, що поширений у Бразилії. Якщо казати про ритмічні особливості, то батука характеризується сильними і пульсуючими ритмами, які зазвичай виконуються на ударних інструментах, таких як барабани, тамбурини, перкусія. Батука як музичну форму грають великою групою музикантів та учасників, що створює енергійну та веселу атмосферу. Якщо казати про даний твір, то ця ударно-перкусійна феєрія передається через гру на одному інструменті – гітарі. Все це стає можливим завдяки майстерності Хорхе Мореля. «Він володів геніальною віртуозністю пальцевого стилю, яка, всупереч обставинам, принесла йому успіх на незліченних концертах по всьому світу, що мали великий успіх» (Moran, 2020, p. 3).

«Бразильський танець» містить яскраві гармонії, що надають твору емоційної глибини. В творі проявляється віртуозна техніка гри на гітарі у арпеджіо, пасажах та інших виконавських прийомах. Морель часто експериментує зі звуком, використовуючи такі прийоми гри, як флажолети, пальцеві удари по корпусу. «На сучасному етапі розвитку застосовується пальцева техніка гри, історично сформована в процесі становлення гітарного виконавства з обов'язковим використанням нігтьового способу звуковидобування» (Гриненко, 2021, с. 116). В даному творі хоча й наявні різні художні образні сфери, проте всі вони поєднані нестримним рухом. Авторське виконання даного твору вражає надзвичайною віртуозністю (Jorge Morel). Темпові градації є чималими. Якщо перший фрагмент виконується на межі виконавських можливостей, то друга тема, навпаки, йде у стриманому темпі. Гострота додається через вкрай точну атаку, а також завдяки нюансуванню динамічного рівня. Все

це формує яскраве звучання, що захоплює слухача та залучає до нестримного бразильського дійства.

Т. Іванніков відмічає, що вплив багатьох латиноамериканських композиторів полягав у впровадженні новітнього музичного досвіду в академічну гітарну культуру. Вони «екстраполювали у світ унікальні музичні діалекти, а разом з ними – і те нове, що породжує почуття причетності до чужого, інонаціонального досвіду, до історичної пам'яті багатьох поколінь, які століттями жили в оточенні зовсім специфічного, етнічно замкнутого музичного ландшафту. Як для досвідчених представників європейської музичної еліти, так і для масової свідомості, це було подібно до відкриття нових музичних континентів» (Іванніков, 2012, с. 27). Вкрай цінними є результати розробок Хорхе Мореля. Він розкрив нові грані майстерності гітаристів, імплементуючи власний звуковий світ у сферу академічного гітарного виконавства, надавши нового «дихання» класичним жанрам та формам.

Висновки і перспективи подальших досліджень.

У своїй музиці Морель використовує різноманітні стилі, такі як фламенко, джаз та класична музика. Він поєднує їх у своїх композиціях, що дає можливість створювати неповторну атмосферу, що заряджає слухачів. Важливим аспектом його творчості є використання нестандартних прийомів гри на гітарі, таких як перкусивні ефекти та складні ритмічні фрази. Талановитий гітарист став одним із засновником нового покоління музикантів, яким вдалося поєднати розмаїття стилів та напрямків у своїй музиці. Він неодноразово був учасником різних майстер-класів, на яких ділився власними секретами виконавства. Багато сучасних груп та виконавців беруть за основу його ідеї та прийоми, щоб створювати нове неповторне звучання. Дослідження особливостей творчості Хорхе Мореля дозволяє краще зрозуміти процес формування історично-культурного середовища, а також сприяти подальшому розвитку музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Блажевич В.О. Музично-виконавські традиції західноєвропейської гітарної школи. *Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (14–15 квітня 2016 року, м. Київ)*. С. 353–360.
2. Гриненко С. М. Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Дис. доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Київ, 2021. 223 с.

3. Жовнір С. С. Творчість латиноамериканських композиторів для гітари: теорія, історія та виконавська практика. Дис. доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. ІваноФранківськ, 2021. 287 с.
4. Іванніков Т.П. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970–2010 років: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2012. 185 с.
5. Михайленко М. Специфіка техніка лівої руки гітариста. Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 71–82.
6. Bratic D., McClellan J. The Magnificent Guitar of Jorge Morel: A Life of Music. Mel Bay Publications, 2007. 241 p.
7. David Russell Performs Jorge Morel Sonatina. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Jk8Ndg9gXUE> (дата звернення: 03.11.2023).
8. Davison Ph. Jorge Morel, revered classical guitarist and composer, dies at 89. URL: www.washingtonpost.com/local/obituaries/jorge-morel-revered-classical-guitarist-and-composer-dies-at-89/2021/02/14/5ad75120-6d43-11eb-9f80-3d7646ce1bc0_story.html
9. Jorge Morel Danza Brasileira 1994. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HMq9EJmYke8> (дата звернення: 03.11.2023).
10. Moran, J. V. Jorge Morel: The Remarkable Journey of a Legendary Guitarist/Composer. Second edition, 2020. 418 p.

REFERENCES:

1. Blazhevych, V.O. (2016). Muzychno-vykonavski tradytsii zakhidnoevropeiskoi hitarnoi shkoly [Musical and performing traditions of the Western European guitar school]. *Materialy II Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii (14–15 kvitnia 2016 roku, m. Kyiv)*, 353–360 [in Ukrainian].
2. Hrynenko, S. M. (2021). Hitarne mystetstvo Mykolaivshchyny v kulturnomu prostori Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Guitar Art of Mykolaiv Region in the Cultural Space of Ukraine in the Late XX – Early XXI Centuries]. *Dys. doktora filosofii za spetsialnistiu 025 – Muzychne mystetstvo*. Kyiv [in Ukrainian]
3. Zhovnir, S. S. (2021). Tvorchist latynoamerykanskyykh kompozytoriv dlia hitary: teoriia, istoriia ta vykonavska praktyka [Creativity of Latin American composers for guitar: theory, history and performance practice]. *Dys. doktora filosofii za spetsialnistiu 025 Muzychne mystetstvo*. IvanoFrankivsk [in Ukrainian].
4. Ivannikov, T.P. (2012). Tendentsii rozvytku hitarnoho mystetstva 1970–2010 rokiv [Trends in the development of guitar art in 1970–2010]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / NMAU imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv [in Ukrainian].
5. Mykhailenko, M. (2013). Spetsyfika tekhnika livoi ruky hitarysta [Specificity of the guitarist's left hand technique]. *Vykonavske muzykoznavstvo: metodolohiia, teoriia maisternosti, interpretatsiini aspekty*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 71–82 [in Ukrainian].
6. Bratic, D. McClellan, J. (2007). The Magnificent Guitar of Jorge Morel: A Life of Music. Mel Bay Publications [in English].
7. David Russell Performs Jorge Morel Sonatina. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Jk8Ndg9gXUE> (data zvernennia: 03.11.2023).
8. Davison, Ph. Jorge Morel, revered classical guitarist and composer, dies at 89. URL: www.washingtonpost.com/local/obituaries/jorge-morel-revered-classical-guitarist-and-composer-dies-at-89/2021/02/14/5ad75120-6d43-11eb-9f80-3d7646ce1bc0_story.html
9. Jorge Morel Danza Brasileira 1994. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HMq9EJmYke8> (data zvernennia: 03.11.2023).
10. Moran, J. V. (2020). Jorge Morel: The Remarkable Journey of a Legendary Guitarist/Composer. Second edition [in English].

УДК 780.616.432.03.072.2(477.74)(045)
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-5>

Наталія ЦЮЛЮПА

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

ORCID: 0000-0002-1555-0836

Жанна ДАЮК

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

ORCID: 0000-0003-1395-093X

Юлія КАМІНСЬКА

магістрантка кафедри естрадної музики, Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0009-0005-0747-4377

Бібліографічний опис статті: Цюлюпа, Н., Даюк, Ж., Камінська, Ю. (2023). Культурно-історичні передумови становлення та розвитку фортепіанного мистецтва Одещини. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 28–30, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-5>

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА ОДЕЩИНИ

Стаття присвячена вивченню культурно-історичних передумов становлення та розвитку фортепіанного мистецтва на території Одещини. Автори дослідження детально аналізують фактори, які сприяли появі фортепіанного виконавства в регіоні, а також з'ясовують вплив місцевої культури та історичних подій на формування піаністичних традицій.

У статті виявлені основні передумови становлення Одеської піаністичної школи: високий загальний рівень культурного життя міста, прагнення місцевих жителів до музичної освіти і домашнього музикування, персональний внесок видатних особистостей краю.

У статті здійснюється огляд розвитку фортепіанного мистецтва на Одещині з перших згадок про фортепіанне виконавство у цьому регіоні до сучасного періоду. Згадуються імена видатних педагогів-піаністів, виконавців, творчість яких мала значний вплив на розвиток фортепіанної школи Одещини, а також аналізується діяльність освітніх музичних закладів, що забезпечували розвиток фортепіанної культури регіону.

Мета статті полягає в дослідженні і систематизації ключових культурних і історичних факторів, які сприяли розвитку фортепіанного мистецтва, в розкритті впливу культурних традицій, історичних подій, освітнього середовища та інших чинників на формування та еволюцію фортепіанного мистецтва у цьому конкретному регіоні.

Наукова новизна. Дана стаття пропонує комплексний і детальний аналіз культурних і історичних передумов розвитку фортепіанного мистецтва Одещини, заповнює наукову прогалину в дослідженні мистецтва даного регіону, сприяючи поглибленню розуміння історії та культурного контексту розвитку фортепіанної виконавської школи.

Як **висновок**, дослідження сприятиме збереженню та розвитку фортепіанного мистецтва Одещини, стане інформативним ресурсом для музикознавців, музичних педагогів, студентів музичних навчальних закладів та всіх, хто цікавиться історією і розвитком фортепіанного мистецтва в Одеському регіоні.

Ключові слова: культурно-історичні передумови, культурне середовище, фортепіанне мистецтво, фортепіанна педагогіка, піаністична школа, виконавські традиції.

Natalia TSIULIUPA

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

ORCID: 0000-0002-1555-0836

Zhanna DAIUK

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

ORCID: 0000-0003-1395-093X

Yuliya KAMINSKA

Master's student of Popular Music, Rivne State Humanitarian University, 7 Khvylovyi street, Rivne, Ukraine, 33000

ORCID: 0009-0005-0747-4377

To cite this article: Tsiuliupa, N., Daiuk Zh., Kaminska Eu. (2023). Kulturno-istorychni peredumovy stanovlennia ta rozvytku fortepiannoho mystetstva Odeshchyny [Cultural and Historical Prerequisites for the Formation and Development of Piano Art in Odessa Region]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 28–30, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-5>

CULTURAL AND HISTORICAL PREREQUISITES FOR THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF PIANO ART IN ODESSA REGION

The article is dedicated to the study of cultural and historical prerequisites for the emergence and development of piano art in the Odessa region. The research authors extensively analyze the factors that contributed to the establishment of piano performance in the region, as well as explore the influence of local culture and historical events on the formation of pianistic traditions.

The article identifies the main prerequisites for the establishment of the Odessa piano school: a high level of cultural life in the city, the local residents' interest in music education and home music-making, and the personal contributions of prominent individuals in the region.

It provides an overview of the development of piano art in the Odessa region from the earliest mentions of piano performance in the area to the contemporary period. The article mentions the names of outstanding pedagogue-pianists and performers whose creativity had a significant impact on the development of the Odessa piano school. It also analyzes the activities of educational music institutions that contributed to the development of piano culture in the region.

The objective of the article is to investigate and systematize key cultural and historical factors that facilitated the development of piano art, to explore the influence of cultural traditions, historical events, educational environment, and other factors on the formation and evolution of piano art in this specific region.

Scientific novelty: This article offers a comprehensive and detailed analysis of the cultural and historical prerequisites for the development of piano art in the Odessa region, filling a scholarly gap in the research of this region's art and contributing to a deeper understanding of the history and cultural context of the development of the pianistic performance school.

Conclusion: The research will contribute to the preservation and development of piano art in the Odessa region and serve as an informative resource for musicologists, music educators, students of music institutions, and all those interested in the cultural and artistic life of this region.

Key words: cultural and historical prerequisites, cultural environment, piano art, piano pedagogy, pianistic school, performance traditions.

Актуальність проблеми. Дослідження еволюції фортепіанної культури в різних куточках України все більше привертає увагу вітчизняних науковців, що дозволяє збагатити загальний культурний контекст та розкрити унікальні особливості музичної ідентичності кожного регіону. Вивчення історії фортепіанного мистецтва розкриває, як політичні, економічні та соціокультурні події впливали на музичний простір різних територій, допомагає краще зрозуміти роль музики в історичному контексті та визначити її значення для розвитку суспільства.

Крім того, вивчення історії фортепіанного мистецтва в регіонах має практичне значення

для збереження та підтримки культурного надбання, адже можна уникнути природних втрат музичної спадщини, якщо ми розуміємо і цінуємо внесок кожного регіону у розвиток національної музичної культури.

Таким чином, проблема дослідження фортепіанного мистецтва Одещини має перспективний характер на сучасному етапі розвитку науки, що обумовлено недостатньою увагою, приділеною даній тематиці в українському мистецтвознавстві. Висвітлення особливостей становлення та розвитку фортепіанного виконавства Одещини сприятиме глибшому розумінню ролі даного регіону у формуванні української музичної ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Актуальним питанням розвитку фортепіанного виконавського мистецтва в Україні присвячені праці провідних науковців та мистецтвознавців Н. Кашкадамової, Т. Воробкевич, Н. Гуральник. Проблеми становлення та розвитку національної фортепіанної школи досліджують В. Кузікова, Ю. Руснак, В. Щепакін. Формування піаністичної школи на Одещині висвітлені у працях М. Огренич, Л. Шевченко та ін. Наша зацікавленість даною темою обумовлена прагненням збагатити культурний діалог, розширити межі знань та сприяти збереженню та популяризації фортепіанного мистецтва Одещини.

Мета статті – виявити історичні, об'єктивні і суб'єктивні чинники формування професійної одеської піаністичної школи, згадати імена фундаторів фортепіанної виконавської школи Одещини.

Виклад основного матеріалу. Формування музичного мистецтва в Одесі було раннім і успішним, чому посприяв особливий характер, національний та соціальний склад цього міста. Від початку XIX ст. його розвиток в Одесі всіляко підтримували вельможі, які мали тут свої палаци – Потоцькі, Родзянки. Навчання музиці входили до освітніх програм Інституту шляхетних дівчат та Рішельєвського ліцею. Поширилося приватне навчання музики. Одеський історик О. Дерibas зазначає, що всі знатні одеситки того часу були добрими музикантками – піаністками (Розенберг, 2008).

Одним із значущих факторів музичної розвиненості Одеси була загальна атмосфера, яка панувала в місті на протязі більше півтора сторіччя. Про талант до музики одеситів збереглися свідоцтва місцевих і гастролуючих в місті музикантів, літераторів, діячів культури.

До об'єктивних чинників виникнення професійної піаністичної школи Одеси належить культурна атмосфера в місті XIX століття, а саме розвиток побутового музикування, відкриття оперного театру, концертні гастролі відомих виконавців того часу та активна діяльність творчої інтелігенції міста. Раніше і успішніше, ніж у багатьох інших містах України, тут було створено музичні товариства. З цього приводу слід згадати імена чеського піаніста І. Тедеско та українського композитора, просвітника П. Сокальського, діяльність яких тісно пов'язана з організацією цих товариств.

Від середини XIX століття музична освіта Одещини вийшла на більш професійний рівень, молоді піаністи Одеси – В. Пахман, В. Сапельников, Р. Кауфман стали виїжджати до Європи з гастрольними концертами.

Наприкінці XIX століття до Одеси приїхали піаністи, вихованці Віденської консерваторії – Р. Фельдау, Д. фон Рессель, Б. Дронсейко, дещо пізніше Г. Бібер. які отримали підготовку в традиціях класичної фортепіанної педагогіки в класі Йосифа Дакса – провідного піаніста, учня А. Гальма і К. Черні (Малишев, 1997).

Від другої половини 1880-х років серед одеських піаністів почав істотно зростати вплив школи Т. Лешетицького, яка була співзвучна з класичною фортепіанною педагогікою у плеканні професіоналізму та бездоганної, зокрема, пальцевої техніки, але вирізнялась більшою свободою індивідуальної інтерпретації, величезною увагою до культури співного неповторного звучання, «великого тону» та загалом – концертною піднесеністю і масштабністю виконання. Видатні піаністи Одеси даного періоду – Володимир Пахман, Василь Сапельников, Дмитро Климов, Бено Мойсеївич та Людвіг Фаненштіль. Всі вони не тільки народилися і виростили в Одесі, але й здобули в цьому місті музичну освіту, що дозволяє говорити про їх зв'язок з Одеською піаністичною школою (Кашкадамова, 2017).

У 1897 році класи спеціального фортепіано РМТ в Одесі були реорганізовані, і на їх базі було створене Одеське музичне училище, яке стало центром професійної музичної освіти. Першими викладачами фортепіанного відділу стали видатні концертуючі піаністи і педагоги – Г. М. Бібер (яка виховала видатних музикантів Л. Баренбойма, Г. Едельмана, А. Плещицер), а також Б. М. Дронсейко-Миронович, Р. Кауфман.

Серед провінційних міст, Одеса займала ведуче місце по рівню музичного життя. Саме в Одесі, ще в зовсім молодому місті, набагато раніше, чим в інших містах був побудований театр (1809 р.), організований перший в провінції симфонічний оркестр, яким диригував видатний музикант І. Прибик (1894 р.). Саме в Одесі виникла і реалізувалась ідея створення творчого об'єднання загального типу «Спільноти композиторів» (1898 р.).

У 1913 р. за сприяння видатного польського композитора, диригента та педагога

Вітольда Малішевського (1873–1939) була відкрита Одеська консерваторія, яка стала предметом гордості всього міста, де з першого ж року навчалось близько 800 студентів. (Шевченко Л., 2018). Паралельно з консерваторією в Одесі функціонували багаточисельні приватні музичні заклади – музичні, школи, музичні курси.

У 1925 р. консерваторія була реорганізована у Музично-драматичний інститут з двома факультетами – музичним і театральним, який з 1927 р. став носити ім'я Людвіга ван Бетховена.

У 1933 р. в Одесі була відкрита державна спеціалізована школа – десятирічка для обдарованих дітей, яка і донині носить ім'я її засновника П. Столярського. Першими викладачами-піаністами школи стали М. Старкова, М. Рибицька та Б. Рейнвальд. Для допомоги цим професорам з їхніми учнями працювали ще й асистенти.

В Одеській консерваторії, від початку її створення, викладало чимало видатних піаністів-педагогів, серед яких Броніслава Дронсейко-Миронович та Герміна Бібер-Кіршон. Обидві поряд з викладацькою діяльністю, активно концертували. В репертуарі Б. Дронсейко велике місце займали твори композиторів-романтиків, а Г. Бібер відзначалася виконанням класичного репертуару. Під її керівництвом, в 1920-х рр. закінчили консерваторію Г. Едельман, Л. Баренбойм, К. Корчмарьов. У 1915 р. на викладацьку роботу були запрошені талановиті піаністки М. Старкова і М. Рибицька. Саме в ці роки на фортепіанному відділі зібралася плеяда великих педагогів, однодумців, які зуміли не тільки зберегти найкращі традиції, але й зробити величезний внесок в становленні одеської піаністичної школи.

Б. М. Рейнвальд (випускниця Одеської консерваторії (клас професора Б. І. Дронсейко – Миронович), педагог, яка виховала всесвітньо відомих піаністів Е. Гігельса, М. Грінберг, Т. Гольдфарб, А. Бичача, М. Юриста, Л. Майську, Р. Винник, які пізніше стали викладачам Одеського музичного училища.

М. М. Старкова виховала майбутніх педагогів, виконавців, серед яких П. Винович, Р. Шейніна, Е. Леонова. У своєму виконавстві та педагогічній роботі М. Старкова «була прихильницею музики, так би мовити, монументального романтизму – підкреслювався «великий штрих», масштабність, імперативність, а також роботі над апаратом приділяла величезну, часом, можливо, навіть надмірну увагу. Культивувала чоловічу хватку скоків та впевнених кидків, нежіночу силу і витривалість у грі на естраді. Марія Митрофанівна не довіряла «грі на емоціях», визнавала сувору школу багатогодинного тренажу та «прорахованості» прийомів емоційного впливу на публіку при виступах» (Кашкадамова, 2017).

М. І. Рибицька (учениця А. Єсипової та В. Пухальського) пропрацювала все життя в Одеській консерваторії та музичному училищі. Талановита, ерудована, вона виховала плеяду майбутніх педагогів музичного училища – О. Милевич, Н. Симонянц. Художньо – творча робота класу М. Рибицької неодноразово демонструвалась у відкритих класних концертах і клавирабендах, які визивали незмінний інтерес у піаністів. Марія Ігнат'євна проводила також величезну методичну і творчу роботу. Вона вела семінари і консультації для педагогів ДМШ, писала наукові статті і рецензії, готувала доклади з методичних питань.

М. Л. Подрайська (учениця А. Н. Єсипової) підготувала до педагогічної кар'єри своїх випускників – Л. Лехтер, О. Пашкову, Г. Новикову, Д. Пашковську та ін.

У 1916-1941 рр. в Одеській консерваторії викладав також Феофіл Ріхтер, батько майбутнього видатного піаніста. В Одесі Ріхтер працював органістом лютеранської кірхи, що викликало недоброзичливе ставлення до нього в консерваторії, в якій він вів курс загального фортепіано (Сидоренко-Малюкова, 1998).

Видатною і неповторною особистістю в музичному світі була Марія Грінберг, яка виросла і навчалася в Одесі до 1925 року. Її творча діяльність зіткнулась з політико-ідеологічними перешкодами радянської дійсності, однак, всупереч їм, мистецтво видатної піаністки стало і залишається одним з найзначніших здобутків того часу.

В Одесі неодноразово виступали імениті піаністи. Сучасників вражало блискуче виконання Е. Гігельсом «Ракоці – марша» в перекладі Ф. Ліста, «Карнавала» Р. Шумана (з озвученням «Сфінксів»); «Клавесинність» звучання роялю при виконанні Сонати А-dur В. Моцарта Г. Гінзбургом; привабливість новаторства у виконанні

Г. Нейгаузом творів О. Скрябіна та К. Дебюссі. А органі Прелюдії Баха – Ліста у виконанні М. Юдіної залишилися в пам'яті як величний піаністичний взірець втілення ідеї «театр одного актора». (Розенберг, 2008).

Наслідкування музично-художніх принципів одеської фортепіанної школи може бути зображено у вигляді своєрідного генеалогічного дерева, в якому відображено наслідування від викладача до учня. Для кафедри спеціального фортепіано Одеської консерваторії така схема наслідування містить імена професорів, серед яких Г. Бібер, Б. Дронсейко-Миронович, Б. Ренгбальд, А. Плешицер, М. Подрайська, Н. Чегодаєва, М. Рибицька, їх учнів та послідовників – Л. Гінзбург, І. Сухомлінов, Є. Коваленко, В. Дашковський та ін.. Саме ці видатні педагоги-піаністи і виконавці створили славу і гордість Одеської консерваторії (Шевченко, 2018).

Наприкінці ХХ ст. розпочався новий етап у розвитку одеської фортепіанної школи, тісно пов'язаний з діяльністю завідувачки кафедри спеціального фортепіано Одеської консерваторії (Одеська національна музична академія імені А. Нежданової), заслуженої артистки України, професора Л. Н. Гінзбург, яка поєднувала педагогічну діяльність з активною концертною діяльністю, учениця професора М. М. Старкової, вона закінчила аспірантуру Московської консерваторії (клас проф. Г. Нейгауза).

В різні роки кафедри спеціального фортепіано очолювали видатні педагоги-піаністи, виконавці, серед яких заслужені діячі мистецтв України О. Бугаєвський, Г. Попова, Є. Ваулін, Т. Шевченко, кандидат мистецтвознавства П. Муляр.

Нині в Одеській національній музичній академії імені А. Нежданової працюють талановиті педагоги-піаністи – Ю. Ракул, В. Дашков-

ський, автор багаточисельних наукових праць В. Кузікова, Н. Михайлова, А. Сотова, А. Харченко А. Зелінський, О. Балан, Л. Шевченко, П. Чуклін та ін.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, ми дійшли висновку про те, що культурно-історичні передумови виявились визначальними факторами у становленні та розвитку фортепіанного мистецтва на Одещині. Багатство культурного спадку та історичних подій створили унікальне музичне середовище, що вплинуло на стиль та напрямки музичної творчості., в тому числі і на фортепіанне мистецтво краю.

Одеса, як культурний центр, завжди приваблювала талановитих музикантів, що сприяло розвитку фортепіанного виконавства в регіоні. Місто стало плацдармом для зустрічі різних стилів та жанрів, що сприяло творчому обміну та становленню нових музичних традицій.

Освіта відіграла важливу роль у розвитку фортепіанного мистецтва на Одещині. Музичні школи, училища, консерваторії та університети стали центрами формування майстерності талановитих музикантів та викладачів, забезпечивши стійку традицію професійного навчання гри на фортепіано.

Подальші наукові пошуки в галузі фортепіанного виконавства на Одещині мають потенціал принести нові уявлення про культурні взаємозв'язки, розвиток музичної творчості та вплив історичних факторів на мистецтво в регіоні. Ці дослідження можуть значно збагатити наше розуміння фортепіанної спадщини Одещини та її місця в світовій культурі. Крім того, вони можуть стати цінним внеском у збереження культурного надбання регіону і, сподіваємось, спонукатимуть до подальшого вивчення та підтримки фортепіанного мистецтва в Україні та за її межами.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2017. 616 с.
2. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ ст. Тернопіль, 2006. 400 с.
3. Лисенко. І. Словник музикантів України. Київ, 2005. 360 с.
4. Малишев Ю. Одеському музичному училищу 100 років. Одеса : ОКФА, 1997. 157 с.
5. Сердюк. О., Уманець. О., Слюсаренко Т. Українська музична культура: від джерел до сьогодення : навчальна монографія. Харків, 2002. 400 с.
6. Сидоренко-Малюкова Т. Одеська консерваторія кінця 1930-х початку 1940-х років. *Забуті імена, нові сторінки*. Одеса: Окфа, 1994. 253 с.

7. Шевченко Л. Інноваційні складові внеску Одеси у традиції української фортепіанної школи ХХ–ХХІ століть : підручник для студентів музичних закладів. Одеса : Астропринт, 2018. 264 с .
8. Розенберг Р. Музична Одеса. Одеса : «Optimum», 2008. 253 с.
9. Щепакін В. Приватні музичні навчальні заклади Одеси кінця ХІХ – початку ХХ ст. (За матеріалами періодичних видань). *Вісник Харківської Державної Академії Дизайну і Мистецтв*, 2012. № 3. С. 156–161
10. Щепакін В. Віденський піаніст Рудольф Фельдау в музичному житті Одеси II половини ХІХ століття. *Вісник Харківської Державної Академії Дизайну і Мистецтв*. Харків, 2012. № 1. С. 167–171.

REFERENCES:

1. Kashkadamova N. Fortep'yanno-vykonavs'ke mystetstvo Ukrainy. Istorychni narysy [Piano Performance Art of Ukraine. Historical Essays]. Live: KINPATRI LTD, 2017. 616 s.
2. Kashkadamova N. Istoriya fortep'yannoho mystetstva ХІХ ст. [History of Piano Art in the 19th Century]. Ternopil, 2006. 400 s.
3. Lysenko. I. Slovyk muzykantiv Ukrainy [Dictionary of Musicians of Ukraine]. Kyiv, 2005. 360 s.
4. Malyshev Yu. Odeskomu muzychnomu uchilishchu 100 rokiv [100 Years of the Odessa Music School]. Odessa: OKFA, 1997. 157 s.
5. Serdiuk. O., Umanets. O., Sliusarenko T. Ukrainska muzychna kultura: vid dzherel do sohodennia [Ukrainian Music Culture: From Origins to the Present]: navchalna monohrafiia. Kharkiv, 2002. 400 s.
6. Sydorenko-Maliukova T. Odeska konservatoriia kintsia 1930-kh pochatku 1940-kh rokiv. Zabuti imena, novi storinky [Odessa Conservatory of the Late 1930s to Early 1940s. Forgotten Names, New Pages]. Odessa: OKFA, 1994. 253 s.
7. Shevchenko L. Innovatsiini skladovi vnesku Odesy u tradytsii ukrains'koi fortepian-noi shkoly KhKh – KhKhI stolit [Innovative Elements of Odessa's Contribution to the Tradition of Ukrainian Piano School in the 20th and 21st Centuries]. : pidruchnyk dlia studentiv muzychnykh zakladiv. Odessa: Astroprint, 2018. 264 s.
8. Rozenberg R. Muzychna Odessa [Musical Odessa]. Odessa: "Optimum", 2008. 253 s.
9. Shchepakin V. Pryvatni muzychni navchalni zaklady Odesy kintsia ХІХ – pochatku ХХ ст. (Za materialamy periodychnykh vydan) [Private Music Educational Institutions in Odessa from the late 19th to the early 20th century]. *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Dyzaunu i Mystetstv*, 2012. № 3. S. 156–161.
10. Shchepakin V. Videnskyi pianist Rudolf Feldau v muzychnomu zhytti Odesy II polovyny ХІХ stolittia [Viennese Pianist Rudolf Felde in the Musical Life of Odessa in the Second Half of the 19th Century]. *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Dyzaunu i Mystetstv*. Kharkiv, 2012. №1. S. 167–171.

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 76 (477.83)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-6>

Віолетта РАДОМСЬКА

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри дизайну та основ архітектури, Національний університет «Львівська політехніка», вул. Степана Бандери, 12, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0000-0001-6868-868X

Scopus ID 58410345400

Мотря-Марія ТИРПИЧ

студентка кафедри дизайну та основ архітектури, Національний університет «Львівська політехніка», вул. Степана Бандери, 12, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0009-0005-3442-8026

Бібліографічний опис статті: Радомська, В., Тирпич, М.-М. (2023). Історико-патріотична тематика в прикладній графіці Мирона Яціва. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 34–40, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-6>

ІСТОРИКО-ПАТРІОТИЧНА ТЕМАТИКА В ПРИКЛАДНІЙ ГРАФІЦІ МИРОНА ЯЦІВА

Стаття розглядає малодосліджений ужитково-графічний сегмент творчого доробку львівського графіка, педагога Мирона Яціва (1929–1996). **Мета роботи** – в контексті ретроспективного огляду українського графічного дизайну, висвітлити проектну практику графічної візуальної комунікації автора для військової атрибутики та одностроїв. **Методологічна основа** статті базується на історичному та вибірковому принципі дослідження графічної спадщини групи митців ХХ століття, зокрема львівського педагога та дизайнера Мирона Яціва. Методи аналізу, статистики, порівняння, узагальнення застосовано для з'ясування тематично-стилістичних підходів в прикладному сегменті графічного дизайну репрезентованого автора. **Результати.** Виявлено роль та значення графічного мистецтва в розвитку та встановленні ужиткового дизайну, зокрема для потреб патріотично-воєнного державотворчого сектору. В контексті проблематики розвитку прикладного українського графічного дизайну проаналізовано та виявлено типологічні групи проектної роботи, в якій художньо-дизайнерська діяльність пов'язана із проектуванням та розробкою продукції для патріотичної ідентифікації і військових потреб встановлення державної незалежності України. Охарактеризовано закономірний вплив модерністських засад на трактування візуального образу, якому притаманні характерні композиційно-коліористичні прийоми інспіровані європейськими тенденціями із використанням самотуніх символічно-знакових кодифікацій. З'ясовано, що концептуалізація розробок цього типу продукції відзначається важливим прикладним сегментом у загальній структурі потреб мілітарного сектору держави та значним ідентифікатором і візуальним мотиватором для патріотизації суспільних контекстів. **Наукова новизна** полягає у виявленні ролі персоніфікованого художньо-дизайнерського проектування для воєнно-патріотичного сегменту держави та репрезентації образно-стилістичних особливостей, ідентифікації цього типу графічного дизайну на прикладі виокремлених українських митців. **Практична значущість.** Результати дослідження доповнюють малодосліджену теоретично-наукову, візуально-аналогову базу української художньо-дизайнерської практики, дають можливість продемонструвати авторські підходи в проектних рішеннях на шляху встановлення та розвитку сучасного українського ужиткового дизайну.

Ключові слова: проект, графічний дизайн, функція, цільова потреба, стилістика, ідентифікація, автор, Мирон Яців.

Violetta RADOMSKA

Candidate of Art History (Ph.D.), Senior Lecturer at the Department of Design and Fundamentals of Architecture, Lviv Polytechnic National University, Stepana Bandery Street, 12, Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0000-0001-6868-868X

Scopus ID 58410345400

Motria-Mariia TYRPYCH

student at the Department of Design and Fundamentals of Architecture, DS-23, Lviv Polytechnic National University, Stepana Bandery Street, 12, Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0009-0005-3442-8026

To cite this article: Radomska, V., Tyrpych, M.-M. (2023). Istoryko-patriotychna tematyka v prykladnii hrafitysi Myrona Yatsiva [Historical and patriotic themes in the applied graphics of Myron Yatsiv]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 34–40, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-6>

HISTORICAL AND PATRIOTIC THEMES IN THE APPLIED GRAPHICS OF MYRON YATSIV

*The article examines the understudied applied graphic segment of the creative output of the Lviv graphic artist, teacher Myron Yatsiv (1929–1996). **Purpose.** The main goal of the study, in the context of a short retrospective review, is to highlight the design practice of the famous Lviv graphic artist Myron Yatsiv in the direction of developing graphic products for visual communication, military paraphernalia and uniforms. **Methodology.** The methodological basis of the article is formed on the historical and selective principle of researching the graphic heritage of a group of artists of the 20th century, in particular the Lviv teacher and designer Myron Yatsiv. The methods of analysis, statistics, comparison, and generalization are used to clarify the thematic and stylistic approaches in the applied segment of the graphic design of the represented author. **Results.** The role and significance of graphic art in the development and establishment of utilitarian design, in particular for the needs of the patriotic-military state-building sector, is revealed. In the context of the problems of the development of applied Ukrainian graphic design, typological groups of design work were analyzed and identified, in which artistic and design activity is related to the design and development of products for patriotic identification and military needs of establishing the state independence of Ukraine. The natural influence of modernist principles on the interpretation of the visual image is characterized, which is characterized by characteristic compositional and color techniques inspired by European trends with the use of unique symbolic and symbolic codifications. It was found that the conceptualization of the development of this type of products is marked by an important applied segment in the general structure of the needs of the military sector of the state and a significant identifier and visual motivator for the patriotization of the public community. **Scientific novelty** consists in identifying the role of personalized artistic and design design for the military-patriotic segment of the state and representation of figurative and stylistic features, identification of this type of graphic design on the example of distinguished Ukrainian artists. **Practical significance.** The results of the research complement the understudied theoretical-scientific, visual-analog base of Ukrainian art and design practice, provide an opportunity to demonstrate author's approaches in project solutions on the way to the establishment and development of modern Ukrainian utilitarian design.*

Key words: project, graphic design, function, target need, stylistics, identification, author, practical significance, Myron Yatsiv.

Актуальність проблеми. Прикладна функція та засоби графічного дизайну безпосередньо інтегровані в усі аспекти соціально-політичного життя держави. Не становить виключення тематика воєнних подій та супроводжуюча ужиткова візуальна продукція. Адже реалії розвитку воєнно-промислового комплексу, складні геополітичні чинники встановлення державності України, зокрема патріотичне виховання та рефлексії на конкретні історичні визвольні події та знакові постаті, однозначно стають джерелом натхнення та предметом проектних задумів визначних графіків, дизайнерів, свідомих настроєних творців. Відомо, що графічний дизайн наділений безмежним варіативними прикладними можливостями і тому актуальний та присутній у будь-якому сегменті суспільного розвитку. Актуальність вивчення дизайн-діяльності українських творців для типологічної

групи прикладних елементів воєнної галузі, окресленої в даному дослідженні, набрало значної актуалізації в період повномасштабної визвольної війни України 24 лютого 2022 р.

Аналіз попередніх досліджень. Загалом, належна оцінка і широке висвітлення української автури у розробці ужиткових елементів для потреб патріотично-воєнного сектору, зокрема переосмислення концептуально-стилістичних контекстів графічного доробку Мирона Яцвіва, вивчене недостатньо та фрагментарно. З огляду філософського поняття часу, сприйняття та переоцінка глибини образно-стилістичного діапазону творців у цій галузі графічного дизайну, повинні відбуватись певні генеративні процеси. Дослідження ретроспективи становлення особливої ідентифікації українського графічного мистецтва та його яскравих персоналій розпочинається у кінці

80-х рр. ХХ ст., зокрема в статтях О. Голубця, О. Лагутенко, Р. Яціва, Л. Кость (Лагутенко, 2006; Голубець, 2001; Кость, 2018). Особистісний внесок львівського графіка та багатолітнього викладача ЛНАМ Мирона Яціва, який виокремлений у дослідженні, відзначений в ряді публікацій, в яких домінує контекст формування траєкторії нових образно-пластичних форм у боротьбі з тоталітаризмом московських ідеологем, національно орієнтованого культурного процесу 1960-х – 1990-х рр. (Яців, 2000), що призвело до спротиву та було спрямоване на радикальні форми індивідуалізму (Голубець, 2001, 1988; Радомська, Дубова, 2022; Трохим, Яців, 1992). В статті Л. Трохим, подано загальний огляд та певну систематизацію графічного доробку М. Яціва періоду 60–90-х рр. ХХ ст. (Трохим, 2018). Найбільш широко та системно репрезентовано творчий та життєвий шлях М. Яціва у ряді досліджень та в монографії львівського мистецтвознавця Романа Яціва (Яців, 1992, 2000), матеріали яких скерували авторів до висвітлення маловідомого аспекту в творчості Мирона Яціва.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Графічне мистецтво, зокрема графічно-ужитковий його сегмент, становить досить динамічний формат, у якому відображаються актуальні події історичних реалій суспільства. Воєнні історичні події, лихоліття та реалії війни не становлять виключення. Тематичний діапазон та функціональні потреби воєнного часу опосередковано інспіровані як історичним воєнним епосом із документальними засвідченням, так і абстрактно-метафоричним контекстом, персональними емоційно-стилістичними особливостями (Лагутенко, 2006; Радомська, Дубова, 2022). Оскільки пошуки українського культурного контенту були пов'язані незадоволенням частини митців та студентів художніх академій офіційно насаджуваною системою соцреалізму, то це виражалось у пошуках нової пластичної метафоричної виразності та засад, недопустимого на той час, формалізму. І в педагогічній діяльності, зокрема Мирон Яців, стає піонером нових, однак давніх прерогатив довоєнної української графіки, уособленої в творчості Г. Нарбута, П. Ковжуна, Р. Лісовського та багатьох інших, закладає нові паростки для львівської графічної школи дизайну (Лагутенко, 2006; Яців, 2000).

В обширній за обсягами графічній спадщині Мирона Яціва, визначне місце займають проєктно-дизайнерські розробки для різновидів ужиткової графіки, серед яких афіші, віньетки, емблеми, знаки. Протягом усього творчого життя неодноразово приходилось виконувати наочно-рекламну, плакатну продукцію, що в сучасному контексті трактується як візуальна комунікація. Це роботи для вузького кола споживачів, оскільки радянська ідеологічна система заборон на неспотворену національну ідентифікацію української культури спричинила до створення так званого «забороненого» контенту, навколо якого об'єднувались свідомі громадяни та діячі культури. Компонування та творення афіш припадало рідше, здебільшого з кінця 1980-х, коли розпочався певний підйом правдивих, тематично неспотворених радянською ідеологією, подій (Яців, 2001, с. 210). Практично усі афіші 80-х–90-х рр. ХХ ст. авторства Мирона Яціва, серед яких «Мистецтво Львівщини. Живопис, графіка, скульптура, декоративно-ужиткове мистецтво», «Святослав Гординський. Вечір творчості», «Едвард Козак. Виставка творів», «Роберт Лісовський 1893–1982. Виставка» та ін., були яскравим маніфестом демонстрації величчя українських митців та культурного спадку. Часто візуальна рекламна продукція, зокрема афіші та плакати, були виконані в одному екземплярі. І лише в кінці 80-х рр. ХХ ст. активізувалась розробка тематичних афіш, присвячених подіям культурного життя Львова, в епіцентрі яких був митець.

Ідентифікуючи творчість та громадянську патріотичну позицію цих творців, Мирон Яців зумів випрацювати символіку та метафоричність прихованих змістів, яскраво демонстрував характерну візуально-стилістичну графічну мову, що сягала найкращих досягнень митців українського модернізму, які творили генезу української ідентифікації поза межами радянської України (Лагутенко, 2006, Мудрак, 2008). Численні розробки різних за призначенням та типологічним форматом, елементи прикладної графіки для поліграфічного відтворення (запрошення, листівки, конверти комунікативні знаки, віньетки, емблеми, знаки тощо), за своєю виразною графічно-кодифікованою стилістикою теж стали потужними ретрансляторами українського «стилю» із

його глибоким метафорично-знаковим символізмом.

Одна із основних ділянок творчості, в якій продемонстровано яскравий взірець громадянської художньої зрілості творчого почерку Мирона Яціва, це прикладний графічний дизайн, репрезентований в ілюструванні, оформленні книжкових та періодичних тогочасних видань (Яців, 2000, с. 209–218). Саме розуміння функціонального призначення об'єднує цей тип графічних розробок, оскільки графічно-типографічна основа повинна ідентифікувати їх основне призначення – поліграфічне відтворення у різноманітних форматах (рис. 1).

Будь яка галузь чи напрямок візуальної ідентифікації є важливим чинником у пошуку відповідного композиційно-графічного контексту готової продукції. Саме дизайнер закладає домінуючі символи, візуальний образ, стилістичну канву, яка і репрезентує пріоритети державної політики у прикладній графічній продукції визначеної типологічної групи, якими є офіційні комунікативні знаки для супроводу

та культурно-соціальної діяльності суспільства. У цьому ракурсі, яскравим прикладом може слугувати системна дизайн-діяльність українського митця, активного громадського і політичного діяча, Ніла Хасевича (Любів, 2010). Протягом життєвого та творчого шляху, цей патріотичний уродженець Волині, повстанець та легендарний вояк УПА, не полишав графічного інструменту, творив у надскладних умовах воєнного підпілля та зумів привнести вагомий вклад у генезу формування графічного дизайну, зокрема саме у його функціонально-прикладний сегмент: розробка численних екслібрисів, листівок, плакатів, проектів грошових купюр-буфонів, айдентики, військових відзнак тощо.

Специфіка розробок цього різновиду друкованої продукції, зазвичай, не так широко стає предметом зацікавлення дослідників творчих персоналій (Голубець, 2001; Любів, 2010; Мудрак, 2008). З огляду становлення генези та ролі українського графічного дизайну у державотворенні, саме високохудожня прикладна продукція стає матеріалізованим ідентифіка-



Рис. 1. Мирон Яців, книжковий дизайн 80–90-і рр. ХХ ст.

тором і репрезентантом державних інституцій. В цьому контексті, розробки військової атрибутики та одностроїв Мирона Яціва (Яців, 2008, с. 218), проекти українських військових нагород «Хрест Бойової заслуги», «Хрест Заслуги», медалей «За боротьбу в особливо важких умовах», бофони-облігації добровільної всенародної позики на потреби ОУН-УПА («повстанські гроші») Ніла Хасевича 1942–1952 рр. (Любів, 2010, с. 56–60), яскраво демонструють роль графічних дизайнерів у розробці державних ідентифікаторів для воєнного сектору. В монографії Р. Яціва зазначено, що Мирон Яців ще у 1960-70-х рр. потай вивчав заборонену літературу, з якої черпав відомості про однострої українських військовиків різних історичних епох (Яців, 2000, с. 254–257). З другої половини 80-х рр. ХХ ст. він захопився реконструкціями одностроїв УСС, воїнів УПА та Дивізії УНА. На основі цих досліджень, графік розпочав втілювати свою ідею створення обмундирування та відзнак для Армії Незалежної України, матеріалізуючи в цьому проєкті свої мрії та ідеологічну сутність про віднову незалежності Української держави (рис. 2).

Збережено достатньо обширну кількість олівцевих начерків поодиноких деталей одягу та атрибутики, а також серію планшетів з проєктами (Яців, 2008, с. 218). У розробці продемонстровано достатньо широкий спектр прикладних елементів – відзнак для головних уборів, моделювання форм шоломів, шапок для

танкістів та головні убори для офіцерів наземних військ, генералів-летунів, шапки-мазепинки для усіх родів військ. В арсеналі розробок є зразки повного однострою для летунів (підполковник, полковник, рядовик), наземних військ (генерал, полковник, рядовик), танкісти (підполковник, вістун) (рис. 2).

Цікавою графічною ідентифікацією наділені розробки погонів і нарукавних відзнак, шевронів військової атрибутики УНА (Української Незалежної Армії) для усіх рангів і груп (рис. 3).

Серія проєктних розробок здійснена комплексно, із врахуванням вимог та функціональних особливостей військової промисловості. Образно-естетична філософія ідентифікації українського війська у цих проєктах, засвідчила про непересічне значення графічного дизайну для мілітарного сегменту України.

Висновки. В контексті історіографічного розгляду окресленої проблематики, проаналізовано рефлексії творців, зокрема львівського графіка Мирона Яціва, на воєнні події за посередництвом графічного дизайну. З'ясовано, що об'єднані однією темою, сюжетами та свідченнями історичних реалій, свідками яких були і стають українські творці креативної індустрії, власні ж дизайн-пропозиції подають персоніфіковано. Така тенденція складає вагомий сегмент у пошуку авторського стилю, про що засвідчила художньо-проєктна творчість Мирона Яціва. Потреба розвитку національ-

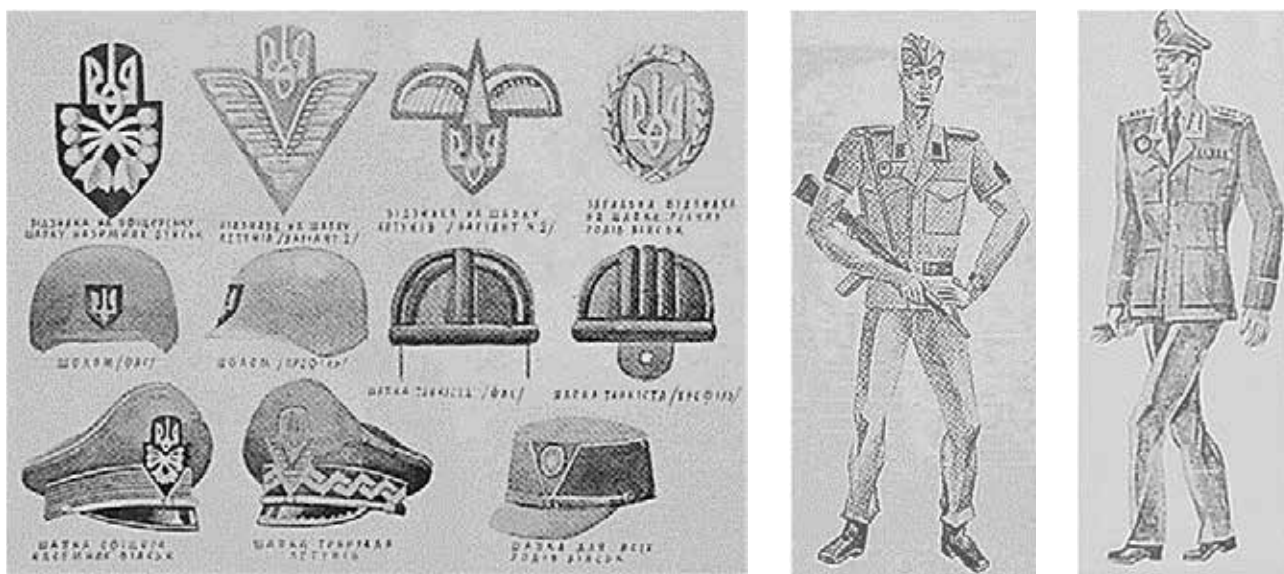


Рис. 2. Мирон Яців, проєкти військової атрибутики та одностроїв, поч. 1990-х рр., пап., акварель, гуаш

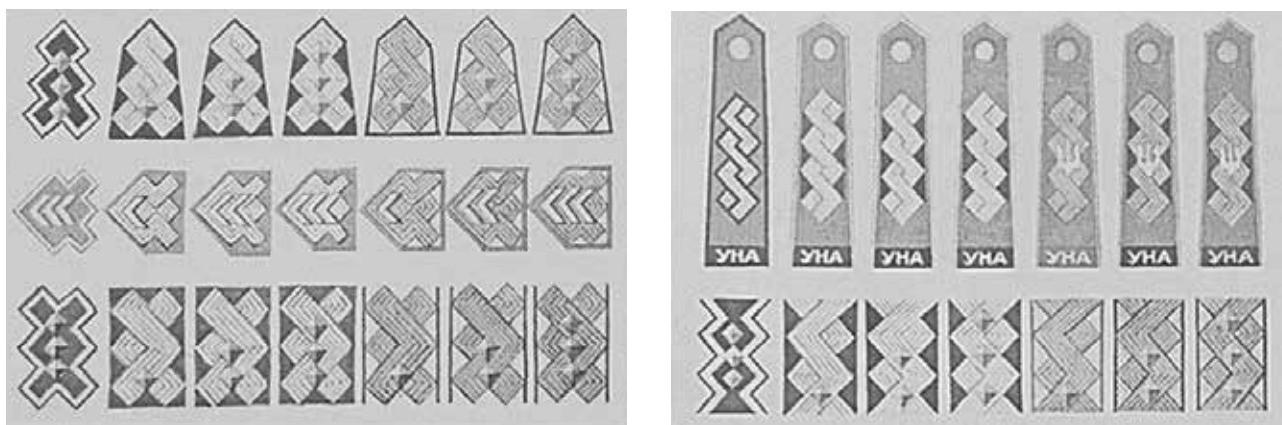


Рис. 3. Мирон Яців, проекти військової атрибутики, поч. 1990-х рр.

ної ідентифікації у повному зрізі всеохоплюючих потреб та запитів специфіки якісного розвитку власного воєнного сектору, яскраво демонструє роль професійного персоніфікованого дизайнера. Дослідження підтвердило, що державотворчий візуальний інституційний

елемент – від марки до грошової купюри, стає надважливим ідентифікатором. Образно-стилістична кодифікація виокремлює та систематизує ці сегменти у цілісну креативну візуальну комунікацію, яка репрезентує рівень держави.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Голубець О. Графіка Мирона Яціва. *Жовтень*. 1988. № 5. С. 129–130.
2. Лагутенко О. *Українська графіка першої третини ХХ століття*: монографія. Київ: «Грані-Т», 2006. 240 с.
3. Голубець О. *Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття*. Львів: Академічний експрес, 2001. 176 с.
4. Любів Б. *Ніл Хасевич 1905–1952*: альбом-каталог. Львів: ПП «Галерея українського військового однострою», 2010. 75 с.
5. Мудрак М. *Понад кордонами. Модерна українська книжкова графіка 1914–1945*. Київ: «Критика», 2008. 179 с.
6. Радомська В., Дубова-Страшевська М. Персоналії в графічному дизайні: від сюжету до стилю. *«Актуальні проблеми сучасного дизайну» IV Міжнародна науково-практична конференція*, Київ: КНУТД, 2022. Т. 2. С. 151–156. URL: <http://designconference.knutd.edu.ua/>
7. Трохим Л. Графіка Мирона Яціва: мистецькі пошуки 1960-х–1990-х років. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 37. С. 255–264.
8. Яців Р. *Львівська графіка 1945–1990. Традиції та новаторство*. Київ: «Наукова думка», 1992. 117 с.
9. Яців Р. *Мирон Яців 1929–1996. Життя і творчість*. Львів: Місіонер, 2000. 366 с.

REFERENCES:

1. Holubets, O. (1988). Hrafiika Myrona Yatsiva [Graphics by Myron Yatsiv]. *Zhovten*. 1988 No 5. [in Ukrainian]
2. Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafiika pershoi tretyny XX stolittia: monohrafiia*. [Ukrainian graphics of the first third of the 20th century: a monograph]. Kyiv [in Ukrainian].
3. Holubets, O. (2001). *Mizh svobodoiu i totalitaryzom. Mystetske seredovyshe Lvova druhoi polovyny XX stolittia* [Between freedom and totalitarianism. The artistic environment of Lviv in the second half of the 20th century.]. Lviv [in Ukrainian].
4. Liubiv, B. (2010). *Nil Khasevych 1905–1952: albom-kataloh* [Neil Hasevich 1905–1952: album-catalogue]. Lviv [in Ukrainian].
5. Mudrak, M. (2008). *Ponad kordonamy. Moderna ukrainska knyzhkova hrafiika 1914–1945* [Above borders. Modern Ukrainian book graphics 1914–1945]. Kyiv [in Ukrainian].
6. Radomska, V. & Dubova-Strashevska, M. (2022). Personalities in graphic design: from plot to style]. *IV Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «Aktualni problemy suchasnoho dizainu» (27 travnia 2022 roku) – IV international scientific and practical conference "Current problems of modern design" (April 27 2022) (pp.151–156)*. Kyiv: KNUTD, <http://designconference.knutd.edu.ua/> [in Ukrainian].

7. Trokhym, L. (2018). Hrafika Myrona Yatsiva: mystetski poshuky 1960-kh – 1990-kh rokov [Graphics of Myron Yatsiv: artistic searches of the 1960s – 1990s] *VISNYK Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv – BULLETIN of the Lviv Academy of Arts*. Issue 37. 255–264 [in Ukrainian].
8. Yatsiv, R. (1992). *Lvivska hrafika 1945–1990. Tradytzii ta novatorstvo* [Lviv graphics 1945–1990. Traditions and innovation]. Kyiv [in Ukrainian].
9. Yatsiv, R. (2000). *Myron Yatsiv 1929–1996. Zhyttia i tvorchist* [Myron Yatsiv 1929–1996. Life and creativity]. Lviv [in Ukrainian].

УДК 75.038.4(477)(092)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-7>

Наталія УРСУ

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені І. Огієнка, вул. Огієнка, 61, м. Кам'янець-Подільський, Хмельницька обл., Україна, 32301

ORCID: 0000-0002-2660-2144

Іван ГУЦУЛ

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені І. Огієнка, вул. Огієнка, 61, м. Кам'янець-Подільський, Хмельницька обл., Україна, 32301

ORCID: 0000-0001-7945-3587

Іван ПІДГУРНИЙ

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені І. Огієнка, вул. Огієнка, 61, м. Кам'янець-Подільський, Хмельницька обл., Україна, 32301

ORCID: 0000-0003-0981-2964

Бібліографічний опис статті: Урсу, Н., Гуцул, І., Підгурний, І. (2023). Етнічні інспірації у постмодерністському живописі українського авангардиста Олександра Грена. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 41–50, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-7>

ЕТНІЧНІ ІНСПІРАЦІЇ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ЖИВОПИСІ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДИСТА ОЛЕКСАНДРА ГРЕНА

Стаття містить розгляд творчості видатного подільського митця ХХ століття – Олександра Грена (1898–1983), у спадщині якого акумульовані інспірації етніки, культури та історії українського Поділля інкорпоровані з європейськими авангардними течіями. Аналіз публікацій, присвячених його творчості довів, що до недавнього часу художник залишався поза увагою дослідників мистецтва, яскрава і таємнича творчість Грена була невідомою широкому колу шанувальників живопису. Тому **мета статті** – розкрити стильові та художньо-композиційні особливості глибокої, етнічної по суті, постмодерністської спадщини видатного художника ХХ ст.

Результати дослідження. Автори звернулися до недоторканих дотепер архівних матеріалів, провели інтерв'ю з сучасниками митця, здійснили фотофіксацію та консультували реставрацію оригінальних полотен Грена. Був здійснений стилістичний та художньо-композиційний аналіз постмодерністської стилістики Грена, відзначена характерна поліфонічність зображення, комбінування в поєднанні деталей, елементи театральності та кулісності розташування об'єктів та персонажів на полотні.

Наукова новизна. Вперше впроваджуються у науковий обіг деякі архівні джерела, а також констатовано, що художник найактивніше поєднував у творчій практиці авангардні ремінісценції кубізму, футуризму та конструктивізму. У його роботах можна знайти інспірації супрематизму на тлі загального інтересу художників до етнічного народного мистецтва Поділля. Висновки. У підсумку вдалося довести, що Олександр Грен винайшов неповторну образну мову в живописі. Митець створив власну художню манеру на основі європейських та українських авангардних концепцій з притаманними лише йому прийомами творчості, які спиралися на народні художні традиції. Гармонійна єдність усіх згаданих компонентів творчого процесу утворює особливий метафоричний код митця, вартий більшого визнання в українському та світовому мистецтві.

Ключові слова: творчість, постмодернізм, авангард, живопис, історія культури, національні традиції, етнічне мистецтво.

Nataliya URSU

DSc of Art Criticism, Professor, Professor of Fine and Applied Arts and Artworks Restoration Department, Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University, Ogienko Str., 61, Kamianets-Podilskyi, Khmelnytsky region, Ukraine, 32301

ORCID: 0000-0002-2660-2144

Ivan HUTSUL

PhD of Art Criticism, Associate Professor of Fine and Applied Arts and Artworks Restoration Department, Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University, Ogienko Str., 61, Kamianets-Podilskyi, Khmelnytsky region, Ukraine, 32301

ORCID: 0000-0001-7945-3587

Ivan PIDHURNYI

PhD of Art Criticism, Associate Professor, Head of Fine and Applied Arts and Artworks Restoration Department, Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University, Ogienko Str., 61, Kamianets-Podilskyi, Khmelnytsky region, Ukraine, 32301

ORCID: 0000-0003-0981-2964

To cite this article: Ursu, N., Hutsul, I., Pidhurnyi, I. (2023). Etnichni inspiratsii u postmodernistskomu zhyvopysi ukrainskoho avanhardysta Oleksandra Hrena [Ethnic inspirations in the postmodern painting of the ukrainian avant-garde artist Oleksandr Gren]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 41–50, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-7>

ETHNIC INSPIRATIONS IN THE POSTMODERN PAINTING OF THE UKRAINIAN AVANT-GARDE ARTIST OLEKSANDR GREN

The article contains a review of the work of the outstanding Podilsk artist of the 20th century – Oleksandr Gren (1898–1983), in whose legacy the accumulated inspirations of the analysis of publications devoted to his work proved that until recently the artist remained outside the attention of art researchers, Gren’s bright and mysterious work was unknown to a wide circle of painting fans. The analysis of publications devoted to his work proved that until recently the artist remained outside the attention of art researchers, Gren’s bright and mysterious work was unknown to a wide circle of art lovers.

Therefore, the purpose of the article is to reveal the stylistic and artistic compositional features of the deep, essentially ethnic, postmodernist heritage of the outstanding artist of the 20th century. Research results. The authors turned to hitherto untouched archival materials, conducted interviews with the artist’s contemporaries, carried out photo-fixation, and consulted on the restoration of Gren’s original canvases. A stylistic and artistic-compositional analysis of Gren’s postmodern stylistics was carried out, the characteristic polyphony of the image, the combination of details, elements of theatricality and the sphericity of the location of objects and characters on the canvas were noted.

Scientific novelty. For the first time, some archival sources are introduced into scientific circulation, and it is also established that the artist most actively combined avant-garde reminiscences of cubism, futurism, and constructivism in his creative practice. In his works, one can find the inspirations of Supremacism against the background of the general interest of artists in the ethnic folk art of Podillia. Conclusions. As a result, it was possible to prove that Olexander Gren invented a unique figurative language in painting. The artist created his own artistic style on the basis of European and Ukrainian avant-garde concepts with creative techniques inherent only to him, which were based on folk artistic traditions. The harmonious unity of all the mentioned components of the creative process forms a special metaphorical code of the artist, worthy of greater recognition in Ukrainian and world art.

Key words: *creativity, postmodernism, avant-garde, painting, cultural history, national traditions, ethnic art.*

Актуальність проблеми. Важливою метою вітчизняних істориків мистецтва є аналіз мистецької спадщини основних представників творчих напрямів, мальовничі композиції яких відбивають етнічну специфіку багатонаціональних українських земель. Авангардне мистецтво України переважно вивчалось на прикладах творчості художників, зосереджених у столиці та великих населених пунктах країни. Практично в тіні перебували окремі талановиті художники, які жили та творили у регіональних центрах, на периферії. Олександр Грен – представник своєї епохи, який створив власну

образну мову у живописі минулого сторіччя. Його творчість довго залишалася «білою плямою»: за радянських часів його відносили до «ворогів народу» і не давали можливості побачити його картини широкому глядачеві. Тільки в наш час композиції майстра живопису гідно оцінили.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Заслуговеє на увагу дослідження творчості Грена Вікторією Беднар (Беднар, 2010), в якому досить повно розкрито інформацію про художника. Авторка опрацювала певну кількість архівних та іконографічних музей-

них матеріалів. Цікавими є спогади учня Грена Аркадія Данилюка (Данилюк, 1990), який довгі роки тісно співпрацював з О. Греном, в результаті написав і опублікував лише одну, але обширну і корисну за матеріалами статтю про вчителя. Неабиякий інтерес становлять відомості, почерпнуті з інтерв'ю з Ольгою Ерн-Гагенмейстер (Ерн-Гагенмейстер, 2011), яка була особисто знайома з художником. Незважаючи на те, що його творчість нікого не залишає байдужим, досі не зафіксовано значних фундаментальних досліджень творчості художника, не розкрито значення його спадщини для культурного життя Поділля та України. Обмежений ареал дослідників та опублікованих матеріалів спрямував зусилля авторів до пошуків автентичних архівних джерел, що відображено у бібліографії до цієї статті. У зазначених вище публікаціях, на жаль, не наголошується на стильових рисах композицій художника. Упродовж довгих років яскрава і таємнича творчість Грена залишалася поза увагою дослідників. Тому **мета статті** – розкрити характерні особливості глибокої, етнічної по суті постмодерністської спадщини видатного художника ХХ ст. Олександра Грена.

Виклад основного матеріалу дослідження. Авангардисти, до кола яких належав О. Грен, жваво цікавилися народним мистецтвом, знаходячи в ньому моральні витоки та естетичні цінності, черпаючи в його пластичній мові першоджерело інспірацій, формоутворень та методів втілення, які поєднувалися із сучасними модерністськими течіями. О. Грен, як творча особа, інтегрував у собі базові художні характеристики свого часу і подільських національних традицій (Рис. 2). Еволюція його творчих пошуків співвідносилася із загальними тенденціями розвитку українського постмодернізму ХХ ст. Художня творчість Грена перебувала у тісному взаємозв'язку з культурними змінами, що відбувалися у цей період на землях України та Поділля. Його пильна увага до історії та традиційної народної творчості була зумовлена вимогами та сподіваннями суспільства у ХХ ст., до екзистенції етнічних субкультур, а також бажаннями пізнання власного коріння. Тісний зв'язок із провідними діячами культурно-мистецької сфери, їхні спільні інтереси вплинули на незвичайну екстраполяцію, національне забарвлення авангардних полотен майстра.

Особа представника подільського мальовничого кола Олександра Львовича Грена (1898–1983), у творах якого виявлялися глибокі пласти знання етнографії, культури та історії Поділля, у єдності з європейськими авангардними течіями, дала несподівано яскравий результат і заслуговує на детальне вивчення.

О. Грен відомий на Поділлі не лише як майстер пензля, а й як художник-педагог та збирач колекцій творів мистецтва минулих століть. Місце народження художника – Псков. Це сталося 23 травня 1898 р. у родині військових відповідно до свідоцтва про народження, яке вціліло в архівах Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника (КПДІМЗ). У свідоцтві написано, що запис про народження Олександра було внесено до метричної книги Спасо-Преображенської церкви при Кадетському корпусі міста Пскова (КПДІМЗ). Предки Лева Вікторовича Грена, батька художника, були з дворян, у поколіннях військовими та переїхали до Росії зі Швеції (ПААД – приватний архів Аркадія Данилюка). У сім'ї був прийнятий розвиток талантів і здібностей дітей під керівництвом приватних наставників; брати Євген та Микола Грени досить майстерно писали аквареллю, копіювали твори відомих майстрів, проте справжній дар у галузі мистецтва проявився лише в Олександра (ПААД).

Вчення Олександра Грена не можна назвати надто зразковим. У Московському Імператора Олександра II Кадетському корпусі майбутній митець виявляв щирий інтерес лише до предмета малювання, що відображено у власних спогадах художника: «Я не любив військової справи та предметів, які там викладали...» (Данилюк, 1990), як і в атегаті «Про успіхи та поведінку кадета IV класу 3-го Московського Імператора Олександра II кадетського корпусу Олександра Грена», в якому з предмету «Малювання» виставлено найвищий бал (КПДІМЗ, 79074).

Грен був начитаний і вже добре знайомий з історією мистецтва, знав художні стилі та школи; захоплювався давньоруським спадщиною та французьким імпресіонізмом; знав напрями у розвитку російського мистецтва початку ХХ століття. Художник згадує: «До чотирнадцяти років я, мабуть, перечитав усе, що було з образотворчого мистецтва в Росії. Багато також малював. У нас у кадетському

був чудовий вчитель... графік, Іван Іванович Мозалевський, який намагався мене навчити всьому, що знав сам» (Данилюк, 1990). І. Мозалевський (1890–1975) – графік, спеціаліст у галузі гравюр з дерева та міді, творець екслібрисів, ілюстрацій до книг, автор багатьох мистецтвознавчих робіт, художник-педагог, учень Івана Білібіна. Він також працював у творчій майстерні В.В. Мате, куди часто навідувався Ілля Юхимович Репін і дуже вплинув на становлення художника. Педагогічна діяльність І. Мозалевського розпочалася під час проживання у Петербурзі. Нетривалий термін викладання у Кадетському корпусі став творчим імпульсом, який вплинув на формування своєрідного таланту подільського художника О. Грена (Беднар, 2010: 129-130).

Батько художника, Лев Вікторович, вийшов у відставку у чині генерал-майора, і влітку 1918-го родина Грена переїхала до Кам'янця-Подільського, сам батько був родом із Поділля (ПААД). Цього ж року до них приєднуються брати, які досі мешкали в Євпаторії. Револьюційні події змусили О. Грена залишити кадетський корпус, у 1916–1917 роках він мешкав у Криму, Севастополі та Євпаторії, де перебували на службі його брати Євген та Микола. У 1921–1923 роках він стає завідувачем художньої студії-майстерні Політпросвіту в Кам'янці на Поділлі. З 1924 року починає викладати у школах (№ 3, № 7), у педагогічному інституті, дає професійні уроки учням Кам'янець-Подільської Художньо-промислової школи, організовує майстерню зі створення дитячих іграшок, що закрилася вже за 2–3 роки.

В архівах автори знайшли цілу папку документів (заяви, відомості, прохання, пропозиції), що становлять роботу студії, датованих 1921–1923 рр. та підписаних О. Греном як завідувачем художньої студії (ДАХО, Р-6). Грен навчався на курсах при Інституті підвищення кваліфікації майстрів образотворчого мистецтва в Москві, там йому викладав народний художник СРСР Борис Йогансон.

О. Грен проводив активну діяльність у суспільстві: був членом Кам'янецького товариства «Просвіта» та Кам'янець-Подільського комітету охорони пам'яток старовини, мистецтва та природи, а також динамічним учасником Кам'янець-Подільського наукового товариства Всеукраїнської академії наук. Колекціонував

та реставрував об'єкти стародавнього подільського побуту, які згодом можна було побачити на його полотнах. Художники, у колі яких Грен працював та творив: І. Мозалевський, О. Петрицький, В. Гагенмейстер, К. Кржемінський, В. Шаврін, О. Адамович та ін. Художник постійно підтримував дружбу з відомою українською художницею Тетяною Яблонською, яка після відвідин виставки творів О. Грена в Києві написала: «Дорогий Олександрє Львовичу! Дуже приємно було відвідати Вашу цікаву, талановиту виставку та дізнатися, що Ви з таким ентузіазмом працюєте, так любите свою справу, так любите чарівне Поділля. Я дуже добре пам'ятаю і Вас, таку приємну, делікатну і милу людину...» (КПДІМЗ, 109190). У фондах Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника є вітальні листівки Тетяни Яблонської, написані художнику з нагоди деяких свят.

У Державному історичному архіві Хмельницької області було виявлено нові відомості про художника, які стосуються його викладання в інституті у 1933–34 роках та містяться у справі під назвою «Облікові картки Грена», датовані: початок – 1.III.1933 року та закінчення – 29.V.1934 року. 8 аркушів архівної справи скупово свідчать про кількість лекцій з предмету «Креслення», прочитаних художником-педагогом з 1 березня 1933 року по 29 травня 1934 року (ДАХО, 302). Ці лекції художник викладав студентам на запрошення керівництва Кам'янець-Подільського інституту народної освіти для 1 академічної групи математиків.

Кожна картка, що виступала як фінансовий документ підтвердження виконаного погодинного навантаження, містила прізвище Грена, назву академічної групи, найменування дисципліни, дату та кількість проведених лекцій, особистий підпис Олександра Львовича тощо (ДАХО, 302). На деяких картках накладено резолюцію: «сплачено». Всі картки заповнені та підписані Греном особисто. Знайдених архівних матеріалів надто мало, але все ж таки вони заповнюють певну лауну в житті та творчості видатного представника постмодерного живопису на землях українського Поділля. Після звільнення Кам'янця-Подільського від гітлерівських загарбників він працював як художник у політвідділі штабу польового коменданта міста полковника Белова (Урсу, 2016:

79). 1944 року Грен ініціював створення міської художньої майстерні. Через рік організував майстерню при обласному управлінні у справах мистецтва та був її першим керівником. Згодом працював учителем малювання та креслення, а також виконував окремі замовлення міськради (Урсу, 2016: 80).

Вітчизняна інтелігенція міст Подільського прикордоння була впродовж 1920–1930-х років об'єктом пильної уваги та репресивних дій чекістсько-енкаведистських структур УРСР. В епіцентрі цієї перманентної нав'язливої «уваги» республіканських та місцевих чекістів перебували представники міської інтелектуальної, культурно-освітньої, наукової та художньої еліти Поділля, в тому числі і Кам'янець (Трухманова, 2007: 325).

Одночасно розпочалися масові арешти, спрямовані проти кам'янецької інтелігенції. Викладачі Кам'янець-Подільського інституту народної освіти, члени наукових товариств, письменники, художники були засуджені за абсурдними звинуваченнями у шпигунстві на користь «буржуазних держав», шкідництві та диверсіях, організації замахів на «керівників партії та уряду» (Трухманова, 2007: 305).

О. Грен як член сім'ї офіцера-дворянина (білогвардійця) перебував під постійним контролем радянських силових структур. Більшість «злочинів», які ставилися перед художником, під час багатогодинних допитів концентрувалися на нібито його «контрреволюційних діях». Заслужував на осуд інтерес художника до формалістичного буржуазного авангардного мистецтва. Звучали звинувачення у сепаратизмі та націоналізмі. Єдиним порятунком Грена від остаточного арешту було виконання значної кількості оформлювальних робіт на замовлення влади міста, зокрема, портрети вождів, відомих політичних діячів, міських чиновників – портрети «сухої натірки», як він їх називав (Ерн-Гагенмейстер, 2011).

Перша половина ХХ ст. на території радянської держави характеризувалася переслідуванням художників, які підтримували модернізм. Ще живі сучасники, колеги з цеху, розповідали, що Грену створювалися неприйнятні умови до роботи. Він переходив з місця на місце, не затримуючись в одному навчальному закладі понад рік. Підтверджують це архівні матеріали: трудова книжка (КПДІМЗ, 79083) особистий листок

з обліку кадрів (КПДІМЗ, 79077), трудовий список (КПДІМЗ, 79078) та цілий арсенал довідок з різних місць роботи із зазначенням термінів роботи (КПДІМЗ). Таке переслідування призвело до важкого матеріального становища, про що свідчить лист О. Грена з проханням зменшити та полегшити обов'язковий продовольчий податок, покладений на їхню родину (ДАХО, Р-6).

У пошуках свого художнього почерку, орієнтуючись на провідні європейські течії, Грен, таємно від оточення досліджує та акумулює досвід європейського авангарду: спочатку модернізму, пізніше постмодернізму. Цей стильовий напрям розуміється як синтез багатьох стилів і часто його називають «новим еклектизмом», або «другим модерном». Дана стилістика використовує засоби запозичення, маніпуляції, декомпозиції, часом спотворення класичних форм і прийомів із попередніх періодів. Об'єктом вияву може бути одночасно і класичний ордер і ультрасучасні структури. Постмодернізм є одним із провідних стилів сьогодення у західному мистецтві. Поряд з ним також відомі напрями на сучасному етапі, такі як інтернаціональний модернізм, утилітаризм, метаболізм, органіцизм, хай-тек, деконструктивізм, тощо (Стародубцева, 1998: 13–16).

Постмодернізм проникає в усі галузі культури. Його філософська концепція прийнята світом швидше тому, що працює як відгомін минулої класики жанру, проте обов'язково разом із жартом, іронією, наче промовляє своєрідними зашифрованими посланнями (Шуляр, 1998: 7).

У творчості Грена народжується нова мова, де реалістична манера поступається місцем декоративної монументальності, академічне бачення підкоряється конструктивним основам, а домінантою стає етніка – безсмертні життєдайні джерела подільського народного мистецтва. Популярність інтерпретацій етнічної національної спадщини та регіональних особливостей пов'язані в нього, насамперед, із накопиченим незадоволенням від сірої радянської хвилі в мистецтві.

О. Грен писав у техніці олійного живопису на домотканому чи художньому полотні низького сорту (підтвердженням цього є багато вузлів і непропрядів на площині полотна, нерівномірність плетіння).

Нарешті було визначено основні сюжетні мотиви, які стали константними у його

живопису – подільський край, село, жіночий образ, дари природи та об'єкти народних промислів. Глибоке розуміння суті та змісту народних мистецьких традицій, відвага та свобода в оперуванні елементами української національної форми, оригінальна мальовнича мова – це характеристика творчого розвитку, започаткована ще 1924 року та пронизує весь творчий шлях О. Грена.

Творча спадщина Грена з відомими на сьогодні картинами, в яких втілюється величезний багаж знань у царині етнографії, культури та історії Поділля, тісно пов'язана з європейським авангардним мистецтвом, постмодернізмом.

Художник створив образ Подолянки, що дозволяє відчувати характер народного подільського мистецтва та відрізнити твори самого Грена від постмодерністських пошуків інших художників.

Ще у 20-ті роки в О. Грена виник стійкий та глибокий інтерес до українського народного мистецтва. Художник часто бував у подільських селах, відвідував знамениті традиційні ярмарки. Там, набираючись вражень, знаходив сюжети для роботи над численними ескізами. Кожен його ескіз чи малюнок – майже готова, завершена композиція. Наділений від природи розвиненим витонченим смаком, О. Грен швидко вбирає у себе художні новації епохи, риси свіжого тоді авангардного мистецтва, не залишаючи інтенсивних пошуків своєї мальовничої манери.

Народжений плід пошуків, численних ескізів, начерків, назавжди тісно пов'язав його з Поділлям. Художник почав працювати по-новому так, як працюють в основних культурних центрах держави, постійно підтримував контакти з колегами. Він довго себе готував до великої важливої роботи: «Велика робота буде потім, а зараз я ще вчуся» (Данилюк, 1990: 12–13). Він сам себе підганяв короткими уривчастими текстами на порожніх полях нарисів, щоб не забути «...коли повернутися до цієї теми». До перших ескізів подільської Мадонни майстер звернувся лише через тридцять років, у другій половині 50-х (Данилюк, 1990: 12–13). Тиск, чинений владою на видатних представників творчих професій, був настільки сильним, що не могло бути й мови, щоби вільно реалізувати задум.

Зі спогадів сестер, приблизно у 1926 році, Грен вперше намалював Подолянку в національному одязі (ПААД). Подільська Мадонна вдягнена в довгу білу вишиванку; голову вінчає убір, складений із шести-семи українських яскравих хусток, традиційна плахта заткнута за пояс. Таким чином одягалися жінки в подільському селі Крушанівці, де викладала ще одна сестра художника, Серафима. Він там часто бував і бачив таке вбрання. Цей енігматичний образ настільки вразив і вривався у пам'ять художника як традиційний, характерний саме для подільського регіону, що його втілення у творчих композиціях стало головною ідеєю багатьох полотен. На запитання, чому Грену сподобалося Поділля, адже він бачив у подорожах всю Україну, художник відповідав: «Я був приголомшений красою та цілісністю, яку складає ансамбль жіночих постатей під час свята на тлі кольорових пагорбів» (Данилюк, 1990: 12–13).

Неповторний образ подільської жінки у національному одязі, що втілює риси та поліхромію багатонаціонального регіону, звучить майже у кожній композиції майстра. Метафорика цього образу назавжди залишиться загадкою, відомою лише О. Грену. Магнетизм полягає в тому, що зовні подолянка нагадує жінок Сходу: розкості, темні, великі очі, виразні брови врозліт, подовжений ніс. У містичному образі злилися риси кількох народів, які у цей час населяли землі Поділля. Тут втілювалися асимільовані риси татарок, соковитих, контрастних за кольором руменок та молдаванок, ніжних та граціозних ліків польок, які часто розчинялися у місцевому населенні. Головне – у Мадонні прочитується умовно-ідеальний образ подільської жінки, яка увібрала всі ці риси.

Подільська Мадонна О. Грена – це не портрет конкретної жінки, це збірний, імперсональний образ, тому він набуває особливої значущості. Енігматика Мадонни концентрує цілісність світосприйняття, природи як джерела всього суцього; людську багатогранність та простоту. Трагування обличчя схоже на іконографію візантійської школи: великі мигдалеподібні очі, тонкий довгий ніс, максимальний рівень стилізації образу, що сягає корінням у глибоке архетипове минуле.

Одним із композиційних засобів у процесі створення фігури та характерно зав'язаної

хустки стають закони ритмічного повторення компонентів. Хустки на голові Подолянки зображені таким чином, щоби з-під однієї переглядалася наступна. Це створює певний ритм кінців хусток, які у свою чергу перетворюються в голові жінки на неповторну декоративну композицію, що стає акцентом і своєрідною візитівкою художника (Рис. 1).

Зовнішність жінки-подолянки в живописі О. Грена підкреслено витончена, монументально-репрезентативна. У зображенні фігур переважає лаконічна чіткість силуетів, різка обмеженість контурів, вишукана пластика та стильна геометризація елементів. У сюжетно-тематичних композиціях відчувається гармонія пропорцій, як у головному об'єкті зображення, так і в горизонтальних і вертикальних членуваннях фону.

Художник розбиває композиції на плани – перший план, зазвичай, містить центр всієї композиції – образ подільської Мадонни, сакральні чи архітектурні об'єкти та ін.; другий план – стилізоване зображення подільського села, полів та пагорбів; у третій – далекий та просторово глибокий, нерідко включає фрагменти піднебіння у єдності з віддаленим ландшафтом. Декоративність та кулісність планових зображень допомагають досягти необхідного ефекту.

У постмодерністських декоративних натюрмортах можна побачити зрілі плоди поділь-

ської землі: цибулю, гути, часник, яблука, голівки маку, а також твори народного мистецтва – глечики, горщики, розписані миски тощо. Часто предмети показані художником у ракурсі виду зверху. З особливим трепетом Грен включає у більшість композицій подільський килим, який надає свій настрій і характер, і служить тлом для інших предметів, організуючи простір.

Ритмічна динаміка постмодернізму (постфутуризму) є і в натюрмортах. Художник прагнув не просто зобразити предмети на полотні, він наповнює зображення рухом, використовуючи поділ площини картин за принципом симетрії та асиметрії одночасно. Симетрія орнаментальних килимових мотивів у натюрморті при асиметричному розташуванні предметів на килимі формує якийсь просторовий ритм, що допомагає створити опоетизовану атмосферу звичайних речей. Особлива гармонія предметів побуту А. Грена показана в полотнах: «Гути з мискою», «Натюрморт з червоним перцем», «Подільський натюрморт з ковзаном», «Цибуля на килимі», «Яблука».

Важливо відзначити вміння художника використовувати стилізацію у масштабуванні основних елементів композиції. Пропорційні співвідношення компонентів форми – це база, де тримається композиція будь-якого живописного твору Грена. Використовуючи



Рис. 1. Грен О. Подолянка з мискою



Рис. 2. Грен. О. Автопортрет

навмисне порушення масштабності, характерне композиціям у стилі постфутуризму, автор показує глядачеві той чи інший образ, завдяки чому стає зрозумілою головна ідея твору. Такий характер звучить практично у всіх сюжетно-тематичних роботах майстра: «Відпочинок», «Юрко, убитий Перуном», «Старе місто на Поділлі» (Рис. 4), «Летить голуби, летить» (Рис. 3).

Художник уміло оперує домінантами вертикалі та горизонталі. Коли зображує натюрморт із округлими предметами, він не намагається їх вертикалізувати, а стилізує у межах їхньої природної форми. У той же час, архітектуру, а саме конгломерат архітектури Старого міста Кам'яця, зображував вертикально. Домінанта вертикалі характерна для архітектури Старого міста (турецький мінарет, ратуша, дзвіниця домініканського костелу тощо), для фортеці, яка є природним продовженням скелі каньйону. Все це тонко відчув і передав художник, підкресливши горизонтальним тлом вертикалізм об'єктів архітектури у композиції «Старе місто на Поділлі». У цій композиції втілюються основні риси постмодерністської манери, до якої після багатьох пошуків прийшов митець наприкінці життя.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Спадщина художника настільки оригінальна та неоднозначна, що його творчість важко втиснути в один єдиний стиль, проте можна констатувати художні течії, які

впливали на творчу манеру Грена. Водночас багата спадщина Грена з відомими на сьогодні картинами, в яких втілюється величезний багаж знань у галузі етнографії, культури та історії Поділля, тісно пов'язана з європейським авангардним мистецтвом, постмодернізмом.

Роботи живописця демонструють глибинний інтелект та поінформованість у сфері різноманітності мистецьких течій, якими надихалося європейське, зокрема українське мистецтво ХХ ст. Для постмодерністської стилістики Грена характерні поліфонічність зображення, комбінування в поєднанні деталей, елементи театральності та кулісності розташування предметів та персонажів на полотні. Також художник найактивніше поєднував у творчій практиці авангардні ремінісценції кубізму, футуризму та конструктивізму. В його роботах можна знайти натхнення супрематизму на тлі загального інтересу художників до етнічного народного мистецтва Поділля.

У 1982 році в Кам'янці-Подільському було відкрито картинну галерею, в якій згодом, після смерті художника, ціла зала була представлена роботами О. Грена. 1983 року художник відійшов у вічність і похований у Кам'янці-Подільському.

Творчість Олександра Грена, нова сторінка в історії українського мистецтва ХХ століття, була не випадковим явищем, непоодиноким



Рис. 3. Грен О. Летить голуби, летить



Рис. 4. Грен О. Старе місто на Поділлі

спалахом на тлі загального мистецького процесу. Воно виникло як результат напружених пошуків своєї мальовничої мови, індивідуальних засобів вираження художніх образів. Починаючи свій шлях в академічній манері наслідування у формі, О. Грен прийшов до власної художньої системи, заснованої на європейських та українських авангардних концепціях постмодернізму з індивідуальними методами

творчості, що базувалися на національних мистецьких традиціях.

Гармонійний конгломерат усіх згаданих у статті складових творчого процесу утворює своєрідний, властивий лише О. Грену, метафоричний код, гідний визнання та подальшого вивчення. Подальші дослідження передбачають спілкування з колегами художника, котрі знали і співпрацювали з митцем.

АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

ДАХО, Р-6 = Державний історичний архів Хмельницької області, Хмельницький, Ф. Р-6, оп. 1, ед. зб. 157: 2–26.

ДАХО 302 = ДАХО, Хмельницький, Ф. 302, Оп. 1, Спр. 1886, Кам'янець-Подільський інститут народної освіти. Загальний відділ. Облікові картки Грена, 1952: 8, 1.

КПДІМЗ = Кам'янець-Подільський державний історичний музей-заповідник, Кам'янець-Подільський. Метричне свідоцтво про народження О. Грена, [без сигнатури].

КПДІМЗ 109190 = КПДІМЗ, Кам'янець-Подільський, КВ-109190. Вітальна листівка О. Грену від Т. Яблонської.

КПДІМЗ 507 = КПДІМЗ, Кам'янець-Подільський, Тека №507. Грен Олександр Львович, [без сигнатури]

КПДІМЗ 79074 = КПДІМЗ, Кам'янець-Подільський, КВ-79074. Свідетельство об успехах и поведениі кадета ІV класса Московского Императора Олександра ІІ Кадетского Корпуса А. Грена, [без сигнатури].

КПДІМЗ 79077 = КПДІМЗ, Кам'янець-Подільський, КВ-79077. Особистий листок з обліку кадрів О. Грена, [без сигнатури].

КПДІМЗ 79078 = КПДІМЗ, Кам'янець-Подільський, КВ-79078. Трудовий список О. Грена, [без сигнатури].

КПДІМЗ 79083 = КПДІМЗ, Кам'янець-Подільський, КВ-79083. Трудова книжка О. Грена, [без сигнатури].

ПААД = Приватний архів Аркадія Данилюка. Кам'янець-Подільський. Біографія О. Грена у спогадах сестер Є. Грен и Т. Грен, [без сигнатури].

ЛІТЕРАТУРА:

1. Беднар В. А. Художньо-педагогічна діяльність Івана Мозалевського як творчий імпульс формування Олександра Грена. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка* : зб. за підсумками звітної наук. конф. викладачів, докторантів і аспірантів. Кам'янець-Подільський національний університет ім. І. Огієнка. Т. 4. 2010. С. 129–130.

2. Данилюк А. Можна прожити двічі. *Україна*. №7. 1990. С. 12–13.

3. Ерн-Гагенмейстер О.В. Особисте інтерв'ю. Львів, 25.10. 2011.

4. Стародубцева Л. Архітектура постмодернізму: Історія. Теорія. Практика. *Посіб. Для студентів архит. спец. вищ. нав. закл.* Спалах. 1998. 208 с.

5. Трухманова С. Л. Інтелігенція міст Поділля – об'єкт репресивної політики більшовицької адміністрації в Україні, 1920-ті – поч. 1930-х років. *Історія України. Маловідомі імена, події, факти (збірник наукових статей)*: Збірник праць. 2007. 325 с.

6. Урсу Н. О. Митці Кам'янець-Подільського архітектори, мистецтвознавці, художники. ФОП Сисін Я.І. 2016. С. 79–80.

7. Шуляр В., Сердюк В. Олександр Геніс: Архітектура – мистецтво рами. Ексклюзивне інтерв'ю з нью-йоркським публіцистом. *Архітектурний вісник*, 1998. № 1(6). С. 7.

REFERENCES:

1. Bednar, V. (2010). Khudozhno-pedahohichna diialnist Ivana Mozalevskoho yak tvorchyi impuls formuvannia Oleksandra Hrena [The artistic and pedagogical activity of Ivan Mozalevskiy as a creative impulse for the formation of Oleksandr Gren]. *Scientific practices of Kamianets-Podilskiy National University named after Ivan Ohienko: coll. according to the results of reporting sciences. conf. teachers, doctoral students, and graduate students*. Kamianets-Podilskiy National University named after I. Ohienko. Volume 4: 129–130 [in Ukrainian].

2. Danyliuk, A. (1990). Mozhna prozhyty dvychi [You can live twice] [in:] *Ukraine*. No. 7: years 12–13 [in Ukrainian].

3. Ern-Hagenmeister, O. (2011). Osobyste interviu [Personal interview]. Lviv 10.25.2011 [in Ukrainian].

4. Starodubtseva, L. (1998). Arkhitektura postmodernizmu: Istoriia. Teoriia. Praktyka [Architecture of postmodernism: History. Theory. Practice]. *Manual For architecture students. special higher new closing Flash*. p. 208: fig. [in Ukrainian].
5. Trukhmanova, S. (2007). Intelihentsiia mist Podillia – ob'ekt represyvnoi polityky bilshovytskoi administratsii v Ukraini, 1920-ti – poch. 1930-kh rokiv [The intelligentsia of the cities of Podillia is the object of the repressive policy of the Bolshevik administration in Ukraine, the 1920s – the beginning of 1930s] [in:] *History of Ukraine. Little-known names, events, facts (collection of scientific articles): Collection of works*. p. 325 [in Ukrainian].
6. Ursu, N. (2016). Myttsi Kamiansia-Podilskoho arkhitektory, mystetstvoznavtsi, khudozhnyky [Kamianets-Podilskyi artists, architects, art historians, artists]. *FOP Sysin Ya.I.* 79–80 [in Ukrainian].
7. Shulyar, V., Serdyuk, V. (1998). Oleksandr Henis: Arkhitektura – mystetstvo ramy [Oleksandr Genis: Architecture is the art of the frame]. *An exclusive interview with a New York publicist. Architectural Bulletin*, 1998. No. 1(6). r. 7 [in Ukrainian].

УДК 75.04

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-8>**Євгеній ШИШЛЮК***аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 02000***ORCID:** 0000-0002-7358-7864**Бібліографічний опис статті:** Шишлюк, Є. (2023). Подання ролі ромів в живописі та сприйняття їхньої культури суспільством в XIX, на початку XX століть. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 51–57, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-8>**ПОДАННЯ РОЛІ РОМІВ В ЖИВОПИСІ ТА СПРИЙНЯТТЯ ЇХНЬОЇ КУЛЬТУРИ СУСПІЛЬСТВОМ В XIX, НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ**

У статті аналізується еволюція художніх образів ромів у європейському образотворчому мистецтві XIX – початку XX ст. Розглядається перехід від стереотипних, екзотичних зображень ромів до реалістичних картин їхнього повсякденного життя. Аналізуються роботи провідних живописців на ромську тематику, зокрема Т. Баркера, А. Петтенкофена, Г. Геркомера та ін. Окрема увага приділяється діяльності англійських філантропів та борців за ромські права, таким як Дж. Кребб, Дж. Борроу та Г. Сібрайт, котрі значною мірою формували суспільний образ ромів, що відображалось у європейському мистецтві. Розглядаються особливості реалістичного зображення побуту ромів у живописі XIX ст. Простежується зв'язок між розвитком суспільних уявлень та трансформацією художніх образів ромів. **Метою статті є** простеження трансформації художніх образів ромів від романтичних, стереотипних зображень до реалістичних картин їх повсякденного життя. Виявити зв'язок між зміною суспільних уявлень про ромів та еволюцією їхніх художніх образів. Дослідити вплив окремих митців, зокрема англійських художників-романтиків, на формування уявлень про ромів в європейському мистецтві. **Отже, метою є** комплексне вивчення образу ромів в європейському живописі досліджуваного періоду у контексті культурно-історичних процесів. **Актуальність дослідження** визначається кількома чинниками. По-перше, образотворче мистецтво є важливим джерелом для вивчення історії та культури різних народів. У цьому контексті тема зображення ромів у європейському живописі є цікавою та маловивченою. По-друге, аналіз художніх образів ромів дозволяє простежити еволюцію ставлення європейського суспільства до цієї етнічної групи. Це особливо актуально на тлі сучасних дискусій про мультикультуралізм та інтеграцію ромів. По-третє, тема репрезентації «іноземних» та «чужих» культур у мистецтві є вкрай важливою в умовах глобалізації та зростання культурного розмаїття суспільств. Жослідження сприятиме кращому розумінню процесів формування та трансформації культурних образів і стереотипів, а також міжкультурної комунікації у минулому та сьогоденні. **Методологія дослідження.** Використовується мистецтвознавчий підхід, що передбачає комплексний аналіз творів живопису в культурно-історичному контексті. Застосовуються методи іконографічного аналізу – виявлення іконографічних особливостей зображення ромів. Метод стилістичного аналізу – визначення стильових характеристик творів на ромську тематику. Культурно-історичний підхід – аналіз творів у контексті історичних і культурних процесів. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше комплексно досліджено еволюцію художніх образів ромів у європейському живописі зазначеного періоду. Виявлено особливості трансформації образів ромів від романтичних до реалістичних зображень. Проаналізовано зв'язок між зміною суспільних уявлень та образами ромів у мистецтві. Досліджено внесок провідних європейських художників у розвиток ромської теми в живописі. Вперше розглянуто роль англійських живописців-романтиків у формуванні уявлень про ромів у європейському живописі.

Ключові слова: роми, образ ромів, образотворче мистецтво, живопис XIX ст., ромська громада, культура ромів, ромська спільнота.**Yevhenii SHYSHLIUK***Postgraduate Student at the Department of Art Studies, National Academy of Culture and Arts Managers, str. Lavrska, 9, Kyiv, Ukraine, 02000***ORCID:** 0000-0002-7358-7864**To cite this article:** Shyshliuk, Ye. (2023). Podannia roli romiv v zhyvopysi ta spryiniattia yikhnoi kultury suspilstvom v XIX, na pochatku XX stolit [Presentation of the role of the Roma in painting and perception of their culture by the society in the 19th and early 20th centuries]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 51–57, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-8>

PRESENTATION OF THE ROLE OF THE ROMA IN PAINTING AND PERCEPTION OF THEIR CULTURE BY THE SOCIETY IN THE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES

The article analyzes the evolution of artistic images of Roma in European art of the 19th – early 20th centuries. The transition from stereotypical, exotic images of Roma to realistic pictures of their everyday life is considered. The works of leading painters on the Roma theme are analyzed, in particular T. Barker, A. Pettenkofen, G. Herkomer, and others. Particular attention is paid to the activities of English philanthropists and fighters for Roma rights, such as J. Crabb, J. Borrow and G. Seabright, who largely shaped the public image of Roma, which was reflected in European art. The peculiarities of the realistic depiction of Roma life in the painting of the 19th century are considered. The connection between the development of social ideas and the transformation of artistic images of Roma is traced. **The purpose of the article** is to trace the transformation of artistic images of Roma from romantic, stereotypical images to realistic pictures of their everyday life. To reveal the connection between the change in public perceptions of the Roma and the evolution of their artistic images. To investigate the influence of individual artists, in particular English romantic artists, on the formation of ideas about Roma in European art. Therefore, the goal is a comprehensive study of the image of Roma in European painting of the studied period in the context of cultural and historical processes. **The relevance of the research** is determined by several factors. First, fine art is an important source for studying the history and culture of different peoples. In this context, the subject of the depiction of Roma in European painting is interesting and understudied. Secondly, the analysis of artistic images of Roma allows us to trace the evolution of the attitude of European society towards this ethnic group. This is especially relevant against the background of modern discussions about multiculturalism and Roma integration. Thirdly, the topic of representation of "other" and "alien" cultures in art is extremely important in the conditions of globalization and the growth of cultural diversity of societies. The research will contribute to a better understanding of the processes of formation and transformation of cultural images and stereotypes, as well as intercultural communication in the past and present. **Research methodology.** An art history approach is used, which involves a comprehensive analysis of works of art in a cultural and historical context. Methods of iconographic analysis are used – identification of iconographic features of the image of Roma. The method of stylistic analysis is the determination of stylistic characteristics of works on the Roma theme. Cultural-historical approach – analysis of works in the context of historical and cultural processes. **The scientific novelty of the article** lies in the fact that for the first time the evolution of artistic images of Roma in European painting of the specified period has been comprehensively investigated. Features of the transformation of images of Roma from romantic to realistic images have been revealed. The relationship between the change in public perceptions and images of Roma in art is analyzed. The contribution of leading European artists to the development of the Roma theme in painting is studied. For the first time, the role of English romantic painters in the formation of ideas about Roma in European painting is considered.

Key words: Roma, image of Roma, fine art, painting of the 19th century, Roma culture, Roma community.

Виклад основного матеріалу. Починаючи з XIX ст. в Англії спостерігався новий підхід до ромської спільноти, який відрізнявся більш реалістичним та гуманітарним ставленням. Цей підхід прагнув полегшити соціальні та моральні умови їх життя, долаючи репресивні заходи, які домінували в минулому, метою якого було інтегрувати ромів у громадянське суспільство. Перший поштовх до ромського реформізму у першій половині століття надали релігійні рухи та євангельські організації англійської церкви, такі як Біблійне товариство, квакери, методисти та інші. Вони прийняли на себе місіонерську роль і сприяли емансипації ромів, сприяли поліпшенню їх соціально-економічного та морального стану через соціальне забезпечення, релігійну та загальну освіту, а також надавали роботу.

Джеймс Кребб (*James Crabb*), який заснував «Комітет для поліпшення становища ромів» у 1827 році, був методистським пастором і відомий своєю активною діяльністю на користь ромської громади в Англії. Він також відомий

як «захисник ромів» через свої зусилля у покращенні соціального та економічного становища ромів. Кребб впровадив різні ініціативи, спрямовані на покращення життя ромської громади, включаючи надання допомоги у вигляді освіти, працевлаштування та соціального забезпечення. Він також публікував книги та памфлети, в яких виступав на захист ромів та розвіяв упередження щодо їх характеру, звичаїв і звичок. Джеймс Кребб був одним із піонерів соціального реформізму в Англії, який прагнув поліпшити життя циган та інших вразливих груп населення. Його робота і заходи допомогли покращити становище циганської громади в той час і внести позитивні зміни у їхнє життя (Кребб Д. 2006).

Джордж Борроу (*George Henry Borrow*), відомий як ексцентричний поліглот, мандрівник, місіонер і письменник XIX ст., у 1832 р. приєднався до Британського біблійного товариства у Лондоні, після чого відправився до Іспанії з місією поширення Біблії. Тут він близько познайомився з ромами, докладно вивчивши

їхню мову та діалект. Щоб заохотити їх прийняти християнство, він навіть переклав Євангеліє від святого Луки на ромську мову (*Embéo i Majaró Lucas*), надрукувавши 500 примірників у 1837 р. у Бадахосі. Джордж Борроу описав свій незвичайний досвід у творі «Біблія в Іспанії» 1843 р., детально описуючи свою місіонерську подорож. Він став однією з найвидатніших постатей ромського світу, власне роми називали його «Романі Рай» (ромський джентльмен) за його близькість, соціальне співчуття та високий рівень розуміння їхньої культури. Борроу зумів співчувати ромському способу життя та розуміти всі дивні протиріччя цього життя (Борроу Д. 1846).

Малюнок Джорджа Борроу створений Генрі Сібрайтом (*Henry Seabright*) представлена особа, яка принесла Біблію в ромські табори вперше. У передньому плані можна побачити самого Борроу, високого і худорлявого, він оточений численною групою чоловіків, жінок і дітей, які одягнуті в яскравий, мальовничий одяг, Борроу читає сторінку перекладеного ним Євангелія. У своїй розповіді Борроу зазначає, що роми були дуже зацікавлені у власному примірнику Біблії, вони сприймали її як талісман, який приносив їм удачу. Та сама сцена, менш пишна, але з більшою релігійною вагою, відобразена на картині «Борроу читає Біблію ромам», створеній Клайвом Апттоном (*Clive Upton*).

Однією із видатних постатей, яка виявляла зацікавленість і співчуття до цієї меншини була королева Англії – Вікторія (*Alexandrina Victoria*). Під впливом прогресивних ідей свого часу та вражена книгою Джеймса Кребба, вона мала унікальний досвід зустрічі з групою ромів. У грудні 1836 року, коли принцеса Вікторія вирушила вирушила зі своєю свитою на прогулянку передмістям Лондона. Вони натрапили на невеликий ромський табір, розташований біля головної дороги, що сполучала Лондон і Портсмут. Принцеса Вікторія підійшла до ромів з пропозицією прочитати їй майбутнє по руці. На одній з її власних акварелей, створених для відзначення події, яка відбулася біля Клермонта у 1836 р., принцеса Вікторія зобразила кількох членів ромської громади. З особливою жіночою чутливістю вона описала їх як головну прикрасу Портсмут-роуд. На цій акварелі видно молоду жінку на ім'я Сара Купер, що

мала «вороне» волосся, яке вільно облягало її чудове обличчя. Вона оточена численними дітьми, які весело граються навколо неї (Королівський колекційний трест).

Багато митців були активні в ромському соціальному контексті, демонструючи новий рівень глибокого реалізму та співчуття до ромської громади. Художникам було необхідно передати описовий та психологічний реалізм щодо життя ромів, підкреслити їхні виклики та щоденну боротьбу, аби підвищити гідність цього народу та знищити негативні упередження. На полотні, відомому як «Ромська сім'я» творця Томаса Баркера (*Thomas Barker*), який славиться своїми сільськими пейзажами та зображеннями ромського життя, створеному приблизно в 1810 р., перед нами розгортається вражаюча сцена. На фоні хмарного неба група безпритульних ромів ховається зі своїм ослом на болоті. Вся ця сцена, яка вражає своєю непередбачуваною природністю, викликає почуття співчуття і, можливо, підштовхує до добрих намірів стосовно цієї поневоленої громади, яка змушена жити в скромних умовах і самотності (Аукціон. дім Вартий бал).

У другій половині XIX ст. важливу роль у соціальній роботі виконували ілюстровані журнали, які, надаючи реалістичне зображення та відступаючи від романтичних та стереотипних уявлень, стали початком інформаційної кампанії на користь категорій суспільства, які перебували у бідності та безробітні. Один із таких журналів був ілюстрований тижневик «The Graphics», який був заснований у 1869 р. Вільямом Люсоном Томасом (*William Luson Thomas*). Томас вірив у силу візуальних образів для зміни громадської думки щодо проблем, таких як бідність та несправедливість. Серед видатних художників, які брали участь у цьому проекті, був Губерт фон Геркомер (*Hubert von Herkomer*), англійський художник німецького походження, який у 1870 р. зобразив на малюнку «Ромка з дитиною» мати з розтріпаніми чорними волоссями, в широкій сорочці та довгій спідниці, що ніжно дивиться на свою дитину (Серія Ван Гог).

Виразення болісного материнства, у якому віддзеркалені всі тягарі важкого життя в умовах ворожого ставлення спільноти та природних обставин є полотно «Ромка з дитиною» австрійського художника Августа фон Петтенкофена

(*August von Pettenkofen*), яке демонструє його витончений погляд на угорських ромів (Петтенкофен А.).

Гравюра «Чотири покоління» від Генрі Анеля (*Henry Anelay*) була опублікована у вересні 1863 р. в періодичному виданні «*The British Workman*». На цій гравюрі зображена справжня ромська сім'я, яка оселилася в районі Кенсінгтон Поттеріс (*Лондон*). Картина показує сім'ю, яка живе у переобладнаному рекламному фургоні, що використовується як житло. Ця сцена відображає традиційний, але досить бідний спосіб життя ромів, їхні звичаї та культуру. На картині видно чоловіків, які плетуть лозу та виготовляють різноманітні вироби, що свідчить про збереження ремесел та навичок у ромському співтоваристві, які передаються з покоління в покоління. Ця картина відзначає важливість родинних цінностей для ромської сім'ї та вона показує різновікових членів сім'ї, від найстаршого до новонародженого покоління, разом в їхньому повсякденному житті. Усміхнені діти та теплі взаємини між членами сім'ї на картині передають позитивну родинну атмосферу та співпрацю. Це зображення підкреслює їхню спроможність жити в спільноті та бути самодостатніми, незважаючи на виклики та переслідування, якими стикалися роми у минулому (Медія Сторхаус).

У пізньому періоді Вікторіанської Англії, Джордж Сміт (*George Smith*) виділявся своєю реформаторською діяльністю. Після того, як він зацікавився умовами життя сімей, що проживали на англійських каналах в надзвичайно поганих гігієнічних умовах, він також звернув увагу на ромську спільноту. Він вимагав від англійського парламенту прийняти окремий закон у 1877 р., відомий як «Закон про човни та канали». Сміт регулярно відвідував табори ромів, даруючи фрукти та солодоші дітям і тютюн дорослим. У своїй полеміці з письменниками, які створювали спрощений образ життя ромів, заснованого на добровільності та загальних почуттях жалю, Сміт сподівався на державне втручання на користь ромської спільноти. Він пропонував законопроект, який передбачав реєстрацію караванів, правила щодо запобігання захворюванням, боротьби з перенаселеністю та недбалістю, а також надання можливості навчання дітей, принаймні взимку, під керівництвом кваліфікованих вчителів.

Незважаючи на його постійні зусилля, проєкт був відхилений англійським парламентом. Сміт розраховував на підтримку ілюстрованих журналів, включаючи «Ілюстровані лондонські новини», які допомагали поширювати його філантропічні ідеї через інтелектуальну пропагандистську кампанію, яка вражала глядачів рухомими зображеннями та стежила за розвитком подій (Закон про човни каналу. 1877).

Гравюра «Ромський табір біля Латімер-роуд», створена Вільямом Хейшамом Оверендом (*William Heysman Overend*) і опублікована в «*The Illustrated London News*» у листопаді 1879 р., фіксує момент, коли Джордж Сміт відвідує табір поблизу Латімер-роуд у Ноттінг-Гілл поблизу Лондона. Сміт, у окулярах та капелюхом на голові, тримаючи парасольку під пахвою, пропонує солодоші дітям, коли матері розвішують білизну на мотузках. Також як ще одна його ілюстрація «Сміт серед ромських дітей», у 1880 р., відображає Джорджа Сміта, як він сидить перед ромським бідним наметом, жертвуючи яйце ромському босому хлопчикові з гілкою в руці, що символізує його дике життя в лісі, далеко від шкільних парт (Епоха індустріалізації. 109).

Хоча Сміт користувався величезним успіхом та популярністю серед англійської публіки, його роботу також піддавали критиці представники ромської спільноти, які діяли в рамках «Ромського наукового товариства» – асоціації, заснованої в 1888 р. з метою вивчення та дослідження різних аспектів ромської культури. Особливо Френсіс Грум (*Francis Hindes Groome*), докоряв Сміту за перебільшення в аналізі та спробу презентувати їхню культурну традицію у негативному світлі. На практиці, Сміт, щоб підсилити необхідність соціальних змін і привернути увагу до питань ромів, іноді намагався показати їх в найгірших можливих кольорах. Він використовував парадоксальні твердження, що описували циган як дикунів, або навіть вживав вислови, що порівнювали ромів із тваринами (Критичні ромські дослідження).

З іншого боку, члени «Ромського наукового товариства» підкреслювали міф про справжніх ромів, чия культурна ідентичність слід було зберегти за будь-яку ціну. Вони вважали, що необхідно стримувати асиміляцію і будь-які спроби нав'язування осілої культури.

Більш заможні роми, або просто не байдужі англійці регулярно відвідували табори та надавали матеріальну підтримку менш забезпеченим членам їх спільноти. На гравюрі «Подарунок для ромського весілля» невідомого англійського художника, лондонський чоловік, одягнений у шинель та капелюх, відвідує ромський табір і пропонує велику керамічну чашку дівчині, як подарунок на весілля. Цей малюнок показує, що такі подарунки були поширеними та йшли своїм корінням в релігійні переконання, які символізує церковна вежа на задньому плані.

Незважаючи на різні підходи, етнографи та філантропи прийшли до згоди у питанні боротьби з дискримінацією та переслідуванням ромів, а також в сприянні більш гуманного ставлення до них та проведенні реформ. Обидва грали важливу роль у актуалізації дискусії про ромське питання, до якого долучалися мистецькі твори пізньої вікторіанської епохи. Один із найвідоміших прикладів – це картина «Добрий самарянин» 1898 р. Вільяма Смолла (*William Small*), шотландського художника який в основному присвятив себе зображенню страждань бідних. На картині лікар, якого візник, що чекав на галявині, супроводжує до ромського табору. Він обстежує маленьку дівчинку, яку тримає на руках її мати перед наметом. У цій ніжній сцені завдяки увазі лікаря ми бачимо філантропічний підхід англійського суспільства до здоров'я та добробуту ромських дітей (ВМІ).

Гравюра «Перепис населення в ромському таборі», створена Філом Еббуттом (*Phil Ebbutt*), у 1901 р., слугує як цивільне свідчення статусу звичайних громадян, які визнані кочовою меншістю серед англійських ромів, які зібралися перед своїми наметами 13 квітня 1901 р. Цей перепис, властивий вікторіанській епосі, можна розглядати як соціальне дослідження умов життя ромської громади. На гравюрі показано позитивне ставлення чиновника до маленької дівчинки, яка сидить на підлозі поруч із своїм батьком (Ким ви себе вважаєте. 2023).

Навіть у Франції були особи, які впливали на формування позитивного ставлення до ромів у суспільстві. На початку XIX ст. барон Франсуа Жобер де Пасса (*франц. François Jaubert de Passa*), французький інженер і гідролог, виклав свої прогресивні ідеї у вступних рядках свого

есе про іспанських ромів. Він наголосив на важливості розголошення повного статусу цих людей, яких суспільство виключало та стигматизувало, обкладаючи ганьбою. Він зазначив, що ця група була відкинута від більшості вільних професій та була позбавлена права володіти нерухомістю та майном. Ця група опинилася під впливом жорстких законів, але зуміла вижити та зберегти свою незалежність. Вона демонструвала відкриту віру в католицькій релігії та практикувала побожність. Незважаючи на презирство та ненависть, а також на обмеження, які на них накладали, ця група опираючись приниженню та ставилася до цього з гідністю. Жобер де Пасса вважав, що ця група належить до категорії, яка заслуговує на увагу спостерігачів та науковців, адже існування ромської громади і їхня історія становлять собою проблему, яка заслуговує на серйозний науковий аналіз і вивчення (Бертон Ф. 1898).

Деякі письменники та інтелектуали, розвивали ідею природних цінностей та вільного способу життя ромів. Наприклад, Проспер Меріме (*Prosper Mérimée*), був відомий не лише своїм романом «Кармен», але і своєю ознайомленістю з ромською культурою. Меріме був також відомим пейзажистом, і його полотно «Інтер'єр ромської хатини в лісі Бітче» 1845 р. демонструє зображення сім'ї ромів, яка оселилася в регіонів Лотарингії. Цей регіон став притулком для ромів завдяки своїм лісам, печерам і прикордонній зоні. На малюнку видно ромську сім'ю в скромній хатині без меблів з музичними інструментами на стінах, що свідчить про професію голови сім'ї.

Гравюра «Роми біля воріт Парижа», невідомого художника, створена у 1872 р., є ілюстрацією, що підтверджує етап імміграції численних сімей ромів до Парижа і яка суттєво вплинула на столицю Франції протягом другої половини XIX ст. Велика ромська родина осіла на затишній вулиці недалеко від міських стін.

Захоплюючою ініціативою була діяльність іспанського священика, відомого як чи дон Андрес Манхон (*Andrés Manjón*), на початку XX ст. Він заснував школи з метою надання ромським дітям освіти, які розташовувались у Сакромонте де Гранда (*Іспанія*). На малюнку, створеному невідомим автором в 1923 р., можемо побачити отця Манхона, який радісно зустрічається з дітьми і ромськими сім'ями, які

живуть у скелях гори Альгамбра, поблизу Гранади. Метод, який використовував Манхон, був досить новаторським для свого часу. Він проводив уроки на вулиці, враховуючи потреби дітей, викладав граматику, танцюючи з кастаньєтами, і географію, використовуючи рельєфні моделі з піску. Цей досвід, хоч і не був ідеальним через непостійність, невпорядкованість, був першою спробою створити школу, яка б відповідала потребам цього специфічного типу учнів (Історія іспанських циган. 2021).

Висновки і перспективи подальших досліджень. В XIX ст. європейська інтелігенція спрямовувала свої зусилля на покращення життя ромів, визнаючи їхній статус кочівної меншини та ризику, з якими вони стикалися. Філантропи та етнографи відіграли важливу роль у боротьбі з дискримінацією та переслідуванням ромів, а також у просуванні більш гуманного ставлення та реформістських заходів щодо них. Меценати та художники створювали твори мистецтва, які розкривали життя ромів, демонструючи їхню людяність та потреби. У мистецтві були представлені як негативні, так і позитивні

аспекти ромської індивідуальності. Деякі художники зображали їх як жебраків, підкреслюючи їхню маргінальність та складні умови життя. Інші бачили в них щось більше, навіть благородне. Це відображалося в роботах, які відзначали гідність, різноманіття та культурний внесок ромів. Ромська індивідуальність стала джерелом натхнення для багатьох митців, і їхні твори відображали як трагедію, так і силу ромського народу. Зусилля інтелігенції та художників в XIX ст. сприяли поліпшенню становища ромів в суспільстві та подоланню стереотипів. Їхнє творче співробітництво відкрило шлях до покращення стосунків між різними культурами та сприяло більш глибокому розумінню та толерантності. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення зображення ромів у мистецтві інших країн Європи, порівняння національних особливостей їх репрезентації. Особливої уваги заслуговує вивчення репрезентації ромів у сучасному мистецтві та масовій культурі. Тематика дослідження відкриває широкі можливості для подальших досліджень у галузі мистецтвознавства та навіть культурології.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бертон Ф. Єврей, циган і Ель-Іслам. 1898. Веб-сайт. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/57208/pg57208-images.html>.
2. Борроу Г. Розповідь про циган Іспанії. Твори Джорджа Борроу. Том 1. 4 видання 1846. ПДФ 1997–2004. Моррістаун, Нью-Джерсі. веб-сайт. URL: https://www.google.com.ua/books/edition/The_Zincali/kWrNJaw8IpgC?hl=ru&gbpv=1&dq=inauthor:%22George+Henry+Borrow%22&printsec=frontcover
3. Вартий бал. Аукціонний дім. Веб-сайт. URL: <https://www.worthpoint.com/worthopedia/thomas-barker-1769-1847-huge-english-409427646>
4. Дивіться (серія Ван Гог). Вікіпедія, вільна енциклопедія. Веб-сайт. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sien_\(Van_Gogh_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sien_(Van_Gogh_series))
5. Життя на каналах і Закон про човни каналу. 1877. Веб-сайт. URL: <https://www.old-merseytimes.co.uk/canalboatsact.html>
6. Журнал Ким ви себе вважаєте. Коли проводився перепис 1901 року? 13.09.2023 р. Веб-сайт. URL: <https://www.whodoyouthinkyouaremagazine.com/tutorials/1901-census>
7. Журнали BMJ. Архів хвороби в дитинстві. Том 89. Випуск 7. Добрий самарянин. Веб-сайт. URL: <https://adc.bmj.com/content/89/7/688>
8. Епоха індустріалізації. Розділ 5. С. 109. Веб-сайт. URL: <https://ncert.nic.in/ncerts/l/jess305.pdf>
9. Історія іспанських циган. «ШАНОВНИЙ» АНТИГІТАНИЗМ ОТЦЯ МАНХОНА, ЗАСНОВНИКА ШКІЛ АВЕ МАРІЯ. 1.04.2021 р. Веб-сайт. URL: <http://adonay55.blogspot.com/2021/04/el-venerable-antigitanismo-del-padre.html>
10. Крабб Д. Циганський адвокат. 17.11.2006. [електронна книга No19852]. веб-сайт. URL: <https://www.gutenberg.org/files/19852/19852-h/19852-h.htm>.
11. Королівський колекційний трест. Веб-сайт. URL: <https://www.rct.uk/collection/980013-j>
12. Критичні ромські дослідження. Том 3 No 2 (2020): Дослідження ромської літератури від теорії до практики. Веб-сайт. URL: <https://crs.ceu.edu/index.php/crs/article/view/90>
13. Август фон Петтенкофен: Цигани з добром. Вікіпедія, вільна енциклопедія. Веб-сайт. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jahrhundertausstellung_1906_KatNr_1322.jpg
14. ТОВ Медіа Сторхаус. Веб-сайт. URL: <https://www.mediastorehouse.com/mary-evans-prints-online/new-images-may/generations-gypsy-family-date-1863-20951769.html>

REFERENCES:

1. Burton F. The Jew, the Gypsy and El-Islam. 1898. Website. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/57208/pg57208-images.html>
2. Borrow H. The story of the gypsy of Spain. Works of George Borrow. Volume 1. 4th edition 1846. PDF 1997–2004. Morristown, New Jersey. website. URL: https://www.google.com.ua/books/edition/The_Zincali/kWrNJaw8Ipg-C?hl=ru&gbpv=1&dq=inauthor:%22George+Henry+Borrow%22&printsec=frontcover
3. Worth a point. Auction house. Website. URL: <https://www.worthpoint.com/worthopedia/thomas-barker-1769-1847-huge-english-409427646>
4. See (Van Gogh series). Wikipedia, the free encyclopedia. Website. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sien_\(Van_Gogh_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sien_(Van_Gogh_series))
5. Life on the canals and the Canal Boats Act. 1877. Website. URL: <https://www.old-merseytimes.co.uk/canalboats-act.html>
6. Who do you think you are magazine. When was the 1901 census taken? 09/13/2023 Website. URL: <https://www.whodoyouthinkyouaremagazine.com/tutorials/1901-census>
7. Journals BMJ. Archive of diseases in childhood. Volume 89. Issue 7. Good Samaritan. Website. URL: <https://adc.bmj.com/content/89/7/688>
8. The era of industrialization. Chapter 5. P. 109. Website. URL: <https://ncert.nic.in/ncerts/l/jess305.pdf>
9. History of the Spanish Gypsies. "DEAR" ANTI-GITANISM OF FATHER MANHON, FOUNDER OF THE AVE MARIA SCHOOLS. 04/1/2021 Website. URL: <http://adonay55.blogspot.com/2021/04/el-venerable-antigitanismo-del-padre.html>
10. Crabb D. Gypsy lawyer. November 17, 2006. [e-book No. 19852]. website. URL: <https://www.gutenberg.org/files/19852/19852-h/19852-h.htm>
11. Royal Collection Trust. Website. URL: <https://www.rct.uk/collection/980013-j>
12. Critical Roma studies. Volume 3 No. 2 (2020): Study of Roma literature from theory to practice. Website. URL: <https://crs.ceu.edu/index.php/crs/article/view/90>
13. August von Pettenkofen: Gypsies with goodness. Wikipedia, the free encyclopedia. Website. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jahrhundertausstellung_1906_KatNr_1322.jpg
14. Media Storehouse. Website. URL: <https://www.mediastorehouse.com/mary-evans-prints-online/new-images-may/generations-gypsy-family-date-1863-20951769.html>

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 130.2:[316.7:304]+177 (091)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-9>

Ганна БОРИШПОЛЬ

аспірантка кафедри культурології та міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0000-0002-9014-6657

Бібліографічний опис статті: Боришполь, Г. (2023). Міфологічний контекст феномену суспільний ідеал соціокультурного простору України початку XXI століття. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 58–64, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-9>

МІФОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ ФЕНОМЕНУ СУСПІЛЬНИЙ ІДЕАЛ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Мета роботи – розгляд концепту «суспільний ідеал» як культурологічний феномен соціокультурного простору в міфологічному контексті. Досліджуються принципи міфотворчості в хронотопі культури України початку XXI століття. Визначаються специфічні аспекти прояву міфологічного контексту в просторі буття сучасного українського суспільства. **Методологія роботи** передбачає використання методів та підходів феноменологічного та соціокультурного аналізу в дослідженні структури смислового поля суспільного ідеалу як культурного феномену через феномен міфу. **Наукова новизна** статті полягає у розгляді концепту «суспільний ідеал соціокультурного простору України XXI століття» в контексті міфотворення дійсності та обґрунтуванні специфіки міфу як універсальної форми світопроекування в синкретичному просторі хронотопу культури України початку XXI століття. **Висновки.** Дослідженням проблематики «суспільний ідеал соціокультурного простору України XXI століття» в контексті міфотворення дійсності підтверджено, що міф є універсальною формою світопроекування в синкретичному просторі хронотопу культури України початку XXI століття. Розкрито зв'язок між осягненням універсальних духовних смислів міфологічного контексту сенсожиттєвих цінностей культури в суспільстві та проявленням і втіленням в дійсність уявлень про суспільний ідеал, баченням особистістю та суспільством свого історичного минулого та цілепокладанням майбутнього, моментами біфуркації в хронотопі культури суспільства та актуалізації міфологічного контексту. Встановлено, що міфологічний контекст змінює та ускладнює своє функціональне навантаження та вплив на хронотоп культури, є універсальним каналом осягнення та розуміння історії людської цивілізації, одним з джерел творення культурного феномену «суспільний ідеал України початку XXI століття» та світопроекування.

Ключові слова: культурний феномен, культурологічні виміри, суспільний ідеал, міфологічний контекст, принципи міфотворення, соціокультурний простір України початку XXI століття, хронотоп, світопроекування.

Hanna BORYSHPOL

Postgraduate Student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Department of Cultural Studies and Intercultural Communications, 9 Lavrska Ave, Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID: 0000-0002-9014-6657

To cite this article: Boryshpol, H. (2023). Mifologichnyi kontekst fenomenu suspilnyi ideal sotsiokulturnogo prostoru Ukrainy pochatku XXI stolittia [Mythological context of the phenomenon public ideal of the socio-cultural space of Ukraine in the early XXI century]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 58–64, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-9>

MYTHOLOGICAL CONTEXT OF THE PHENOMENON PUBLIC IDEAL OF THE SOCIO-CULTURAL SPACE OF UKRAINE IN THE EARLY XXI CENTURY

The purpose of the article is to examine the concept of «public ideal» as a cultural phenomenon of socio-cultural space in the mythological context. The principles of myth-making in the chronotope of Ukrainian culture of the early XXI century are studied. The specific aspects of the mythological context in the space of existence of modern Ukrainian society

are determined. **The methodology** of the work involves the use of methods and approaches of phenomenological and socio-cultural analysis in the study of the structure of the semantic field of the public ideal as a cultural phenomenon through the phenomenon of myth. **The scientific novelty** of the article is to consider the concept of «public ideal of the socio-cultural space of Ukraine in the early XXI century» in the context of myth-making of reality and to substantiate the specifics of myth as a universal form of world projection in the syncretic space of the cultural chronotope of Ukraine in the early XXI century. **Conclusions.** The study of the issue of «public ideal of the socio-cultural space of Ukraine in the XXI century» in the context of myth-making of reality confirms that myth is a universal form of world design in the syncretic space of the chronotope of Ukrainian culture of the early XXI century. It is confirmed that myth is a universal form of world design in the syncretic space of the cultural chronotope of Ukraine in the early XXI century. The connection between the comprehension of universal spiritual meanings of the mythological context of the meaningful values of culture in society and the manifestation and implementation of ideas about the public ideal, the vision of the individual and society of their historical past and goal-setting for the future, the moments of bifurcation in the chronotope of society's culture and the actualisation of the mythological context is revealed. It is established that the mythological context changes and complicates its functional load and influence on the cultural chronotope, is a universal channel for comprehending and understanding the history of human civilisation, one of the sources of creation of the cultural phenomenon «public ideal of Ukraine in the early XXI century» and world design.

Key words: cultural phenomenon, cultural aspects, social ideal, mythological context, principles of myth-making, socio-cultural space of Ukraine in the early XXI century, chronotope, world design.

Актуальність дослідження. Очевидним аргументом для розгляду концепту «суспільний ідеал» соціокультурного простору України XXI століття» в міфологічному контексті та обґрунтуванні специфіки міфу та міфотворення як універсальних форм світопроекування в соціокультурному просторі України початку XXI століття є існування спільних для людства образів та сюжетів, розміщених на кордоні реального та ірреального світів. Ці сюжети та образи створюють первинні сценарії і є «першообразною» матрицею розвитку сучасного світу. Зіткана з нитей минулого та майбутнього щільна канва картини сучасного світу містить міфологічний контекст. Лише цифрове вираження цього інформаційного багатства, кількості знань, яке б безкінечне воно не було, не спроможне достеменно окреслити безмежний простір міфологічного контексту. Міфологічний контекст в біфуркаційний момент історії початку XXI століття пропонує людині як істоті суспільній засвідчити існування через акт уявлення та усвідомлення цінності і закріпити «випаровування» сили «першообразів» у ціннісно-смысловому змісті феномену суспільного ідеалу соціокультурного простору, скористатись можливістю реалізувати себе в ідеальний спосіб в нормах культури суспільної взаємодії та комунікації. Початок XXI століття вивів високотехнологічну людську цивілізацію на новий рівень пізнання природи своєї культури через пошук відповідей на системні виклики і екзистенційні загрози. Соціокультурний простір України першої чверті XXI століття, його структура, протяжність, взаємозв'язок елементів, став простором відстоювання і ствердження

універсальних ціннісних вимірів та гуманістичних смислів, відкритим громадським простором виправлення наслідків мейнстрімних моделей міжкультурних комунікацій. Водночас, хронотоп культури українського суспільства початку XXI століття перебуває в процесі проявлення *інших* цінностей власного суспільного ідеалу і створення *інших* смислів світобачення власного історичного минулого та майбутнього, в аспекті культури міфотворення зокрема.

Аналіз досліджень і публікацій. Дж. Гендерсоном, Дж. Кемпбеллом, Н. Фрайем, К. Юнгом, Ф. Шеллінгом та ін. доведено, що існують такі константні форми людської свідомості, за якими можливо прослідкувати тяглість людського мислення крізь історико-культурні періоди. XX століття продемонструвало нову хвилю інтерпретацій міфу. Було визначено три джерела вивчення та реконструкції міфу: артефакти, ментифакти, соціофакти (терміни В. Тернера). П. Рікбор наголошував на необхідності досліджувати міфи народів світу для більш глибокого розуміння різних цивілізацій: способу мислення та організації життя, практичної діяльності. М. Еліаде створив власну концепцію сакрального та профанного, визначив функціональну структуру міфу та символів, техніку «будування священного простору». Дослідник стверджував, що вивчення міфологічних сюжетів веде до коріння людської цивілізації і пояснює сьогодення: «Щось, що не належить цьому світові, проявилось беззаперечно і, таким чином, вказало орієнтир чи визначило певні дії» (Еліаде, 1957). К. Хюбнер запропонував декілька визначень відповідно до збільшення долі наміру вбачати в міфі не тільки архаїчну містичність, але реаль-

ний шлях здійснення досвіду людини (Титар, 2008). Важливим акцентом для розуміння міфу як феномену соціокультурного простору є визначення Р. Барта щодо тотальності міфу як феномену, що дозволяє вважати міфом «все, що покривається дискурсом», «міф – це комунікативна система, послання, отже, міф не може бути річчю, умовністю або ідеєю, це один із способів позначення, міф – форма» (Барт, 1957), міфом є все, що має значення і через називання виходить із «замкнуто-німого стану» (Барт, 1957), стає інструментом самопізнання людини і фіксації результатів в пам'яті та досвіді. Е. Кассінер наполягав, що немає жодного соціокультурного явища, яке не могло мати або не допускало міфологічної інтерпретації (Бороденко, 2021). Ці та інші дослідження дозволили «перевідкрити» простір культури у сприйнятті людиною.

В українському культурфілософському дискурсі початку XXI століття відбувається актуалізація та розширення кола наукових інтересів дослідників щодо категорії міфу, природи міфу та міфосвідомості, аксіосфери соціокультурного хронотопу та світопроекування майбуття. Наприклад: міфотворення як соціальна технологія (Ю. Бондаренко, 2012), роль мас-медіа у формуванні політичних міфів (С. Бондарь, О. Максимчук, 2020), аналіз міфологічного сценарію як семіотичної моделі (Ю. Вишницька, 2016), вивчення проблематики функціонування аксіосфери сучасного суспільства в умовах трансформаційних змін та розгляд аксіосфери як світоглядного підґрунтя хронотопів української народної художньої культури (С. Садовенко, 2021); аналіз феномену віртуальності масової культури як поля конструювання уявних ідентичностей; комунікативні інтернет-практики у формуванні соціокультурних цінностей суспільства (Ж. Денисюк, 2016); етнокультурологічні виміри українського культурного простору (В. Личкова, Г. Файзуліна, 2017); деконструкція сакрального хронотопу в постмодерній поезії (О. Росінська, 2018); аналіз сакрального хронотопу оперного міфу (О. Рощенко, 2019) та міфів медіапростору (М. Слюсар, 2018) тощо. Проблема світоглядної орієнтації суспільства, соціальної ідентичності та її впливу на формування суспільних стереотипів, особливостей моделі національної пам'яті в Україні присвячені наукові дослідження Л. Буряк, О. Горенка, Б. Драмаренка,

С. Кульчицького, Ю. Митрофаненка, Т. Молдавської, К. Нікітенка, М. Поповича.

Теоретичні основи дослідження феномену суспільного ідеалу становлять праці таких українських науковців, як О. Дзьобань, В. Калитинський, А. Кислий, Л. Корецька, П. Лісовий, С. Максимов, Л. Чорна. О. Дзьобань, називає суспільний ідеал образом, що структурує суспільну свідомість і спрямовує мислення та діяльність людини (Дзьобань, 2016). А. Кислий наголошує на тому, що суспільний ідеал подає певну систему уявлень, через яку відбувається створення певної ідеального типу спільноти (Кислий, 2018). Л. Чорна розглядає феномен ідеалу як соціокультурний хронотоп і простежує зв'язок між усвідомленням ідеалу людиною та досягненням суспільного ідеалу кожним членом суспільства, вказує на існуючу потребу і людиною, і суспільством в гармонійному духовно-матеріальному розвитку (Чорна, 2015–2017). С. Возняк досліджує аксеологічний аспект проблеми свободи вибору людиною дій та вчинків, критеріїв оцінки як усього життя особи, так і окремих її вчинків та дій у суспільстві (С. Возняк, 2012). Науковці В. Тимошенко, П. Лісовський, С. Максимов, В. Калитинський зосередили увагу на дослідженні суспільного ідеалу переважно в правовому аспекті: впливі світоглядних орієнтацій людини на формування правосвідомості (В. Тимошенко, 2018), щодо узагальнення в суспільному ідеалі уявлень людини про досконалий суспільний устрій (П. Лісовський, 2007) та верховенства права як необхідної умови взаємодії в громадянському суспільстві (С. Максимов, 2006–2007), розгляд суспільного ідеалу як орієнтиру, що створює перспективу на шляху до втілення всезагальних цілей (В. Калитинський, 2016). В. Смолій та О. Ясь прослідкували еволюцію поглядів українських інтелектуалів XX – початку XXI століть на суспільний ідеал та уявні проєкції українського майбутнього «діючими» генераціями (В. Смолій, О. Ясь, 2019).

Таким чином, за наслідками аналізу гуманітарного дискурсу початку XXI століття встановлено, що досягнення культурного феномену «суспільний ідеал соціокультурного простору» в міфологічному контексті не відбувалось. Тому, розгортання наукового дослідження культурного феномену «суспільний ідеал соціокультурного простору» саме в такому напрямку є інно-

ваційним і суттєво розширює межі пошуку культурологічних вимірів та принципів прояву суспільної свідомості і постає невід'ємною частиною процесу цілісного пізнання феномену.

Мета дослідження полягає в розгляді концепту «суспільний ідеал» соціокультурного простору початку України XXI століття в контексті міфотворення дійсності.

Виклад основного матеріалу. Термін *mythos, μῦθος*, від початку задає дуалістичну семантику: «слово» або «звістка», а також «чутка» або «казка». Зауважимо, що в сучасному світі перше семантичне значення терміну практично втрачене і підкреслює лише нереальний, ілюзорний смисловий контент. З одного боку, міф – це фантастичні оповідання про діяння богів, демонів, героїв з надзвичайними можливостями, оповідання про оточуючий світ «примітивних народів», з іншого, міф – це смислове поле культури, особлива форма побутування семантичних значень речей та явищ, що проявляється в текстах культури, ритуалах, соціальних інституціях, у модальних формах культури. Ймовірно, найперші спроби зафіксувати міфи були зроблені в епоху великих держав Месопотамії – Шумеро-Аккадського царства, Вавилонії та Ассирії. Автори Давньої Греції розглядали міфотворчість як особливу діяльність. Завдяки цьому з'явилися міфічні розповіді про речі, відбулося називання і творення оточуючої дійсності. Міф уособлює абсолютний вплив на розум та життя, не зважаючи на недостовірність та логічну слабкість. Важливим є те, що *міф подає таке тлумачення дійсності, яке не порушує універсальної гармонії буття*. Міф є очевидною природною реальністю для людини і «першою загальною теорією всього».

З методологічної точки зору ієрархія аналізу феномену міфу може виглядати таким чином: 1) міф – універсальний феномен; 2) міф – історична реальність; 3) міф – соціокультурний феномен буття; 4) міф – наукова категорія. Міф виступає універсальним культурним текстом, тому його культурологічний аспект проявляється у безкінечній множині його смислів, його здатності трансформувати «щось» через культурний досвід. Існування значної кількості повсякденних соціальних та наукових міфів доводить, що міф має природу значно глибшу аніж фольклористичну і не обмежується часом

або традиціями певної культури. За М. Еліаде, сучасний світ продовжує існувати і розвиватись в межах простору міфологічної свідомості, оскільки проявляє основні моделі міфічної поведінки, отже, створює міфологічний контекст ірраціональної поведінки людини, є *сенсоутворюючим* підґрунтям *структури соціокультурної взаємодії*, комунікації та культурної ідентифікації. Саме в «багатстві соціокультурних феноменів потрібно вбачати «прафеномени», архетипи буття в їх проявності в культурно-історичній дійсності» (Садовенко, 2019, с. 119). Ю. Сабадаш ставить питання екзистенційного змісту: «як залишитися людиною у суспільстві із занепалими суто людськими передумовами?» (Сабадаш, 2001, с. 38) і висловлює сподівання, «що саме моральність стане тією природною духовною силою, яка буде спроможна утримати суспільство від руйнування та хаосу» (Сабадаш, 2001, с. 38). Отже, навіть цілком «знищена» цивілізація може відроджуватись зі спадку своїх незнищених культурно-духовних скрижалей і жити своє майбутнє. На нашу думку, на відміну від завдання міфу архаїчного (відтворити космогонічну модель світу через соціальну дію), соціокультурне завдання міфу полягає у відображенні дійсності, біфуркаційно «стривоженої» внаслідок певного катаклізму, а також в детермінації творчого процесу світопроекування. Людина початку XXI століття, перебуваючи в «товстому історичному часі» (за С. Плохієм), інтерпретує архетипні образи і прагне втілити їх у потрібній їй символічній спосіб: у фундаментальний міф національної ідеї або суспільного ідеалу, у локальні змінні міфи. Слід зауважити, що трансформація ментально укорінених соціокультурних міфів до рівня ідеології (історичний міф – національний міф) робить їх чутливими до впливів та викликів; міфи як актуалізуються, так і йдуть у забуття через занедбання і знецінення, – «представляють певні матричні духовні конструкції та ідеї-образи, що інваріантно пронизують історію <...> і задають спектри типових підходів і рішень на кожному рубежі історичного шляху» (Садовенко, 2019, с. 102). В основу міфотворення життєздатної картини дійсності покладається певна концепція або теорія, яка технологічно (*ep. technē* – мистецтво і *logos* – вчення, слово) втілюється в світоглядному проєкті. В трансформуючі біфуркаційні

моменти хронотопу суспільства сила впливу міфологічного контексту на соціокультурний простір збільшується, а культурні символічні наративи максимально формалізуються, міфологічний конструкт перетворюється на мовну метафору, міфологему в хронотопу. У відносинах міфу та історії міф виявляється первинним, а історія – вторинною і похідною. Стає наочним темпоральний зв'язок між міфом та історією, який можна довести, відстеживши ситуативну мінливість контенту текстів, а саме стійких блоків соціокультурної інформації певного історичного періоду. Культурологічний підхід в аналізі міфологічного контексту хронотопу культури встановлює вищий рівень узагальнення в дослідженні. Специфічний «спосіб трансляції накопичених культурних цінностей сприяє як відтворенню вже традиційних культурних форм, що закріплені тривалим досвідом культури, так і появі нових» (Овчарук, 2022, с. 27). Виходячи з цього, феномен суспільного ідеалу як частково проявлена вища цінність має культурологічні параметри в системі символічних «праобразів» і першосмислів, що ретранслюють «недиференційовані знання про світ..., абсолютні цінності, життєво значущий соціальний та духовний досвід» (Овчарук, 2022, с. 27) колективної традиції.

Прагнучи знайти відповідь на питання «В чому полягає сенс життя?» людина перебуває на шляху розвитку та пошуку свого кращого стану, аніж той, що є у даний момент. Кардинальні сутнісні зміни в ціннісному полі культури Україні початку XXI століття збільшує інтенсивність такого пошуку. Триваюче кліпове мерехтіння персоналій та подій хронотопу, зміна усталених цінностей та уявлень ввело українське суспільство у стан культурного шоку. Відсутність цілісного бачення шляху виходу викликало в суспільстві стан заперечення, прояв негативного спектру почуттів: від байдужості до іронії, від недовіри до різкого несприйняття ситуації. Такий дебалансований, стресовий, турбулентний стан знаходить своє продовження в «розчарування» істинністю знання та сили науки, в необхідності саморозвитку, в потенціалі духовних можливостей та вищих цілях. Хронотоп культури суспільства стає шляхом одвічного осягнення, творення та втілення, а далі заперечення й зміни ідеалів через народження

ідеалів у суспільній свідомості. Ресурсом кожного наступного ідеалу є попередній. Існуюча система цінностей зазнає трансформації, вичерпуючи свій потенціал, поступаючись системі, що актуалізується. Причинна суть саме такого шляху – часткова реалізація попередніх ідеалів і невдоволення її наслідками, а також константно існуюче прагнення суспільства вдосконалити буття.

Суспільство України початку XXI століття перебуває на шляху пошуку такого стану досконалості, змінює світобачення та світопроекування в традиціях епохи Модерну на пізнання істини і формування поглядів в картині світу Постмодерну. Цей поступ ускладнюється наявним протиріччям: суспільство остаточно несформованої національної держави проявляє ознаки осмислення вже інших, не модернових цілей, смислів та цінностей буття. Варто зауважити на тому, що суспільний ідеал як феномен соціокультурного простору має важливу якість: прямий зв'язок між власне творцем ідеалу та його носієм. Це означає, що має бути суголосність (*ідентичність*) між рівнем духовного досвіду, зрілості (*гідності*) суспільства, національними особливостями характеру, культурних традицій, релігійними чинниками та варіантом цілепокладання й світопроекування, висловленими мислителями та суспільними діячами. Нав'язаний суспільний ідеал з часом стає хибним, хоча спочатку може й бути сприйнятим на особистому чи суспільному рівні за тих чи інших історичних обставин. Бездумне сприйняття ідеалів та інерція людського знання пошуку, непопулярність практики «мислення над мисленням» (за М. Мамардашвілі) спричиняють зародження латентних соціокультурних суперечностей, які розв'язуються високою ціною великих культурних втрат в часи суспільних потрясінь. Це є очевидним в хронотопі культури України початку XXI століття. Істинний суспільний ідеал твориться в просторі дійсності українського суспільства цього періоду і проходить «екзамен» на відповідність (*ідентичність*) природі цінностей української колективної свідомості. «Хронотоп як координата свідомості <...> входить у світ теорії цінностей <...>, виражає загальні риси <...> просторово-часової організації в системі культури...<...>, ...твор[ить] більш складні надсистеми». (Садовенко, 2019, с. 119).

Отже, колективний досвід, закріплений в міфі, є фундаментом, на ґрунті якого «соціокультурна система розвивається за принципом самодетермінації: її процеси функціонування визначаються її внутрішньою природою; національний менталітет виражає ідею внутрішньої єдності нації» (Садовенко, 2013, с. 68).

Міфологічний контекст суспільного ідеалу в соціокультурному просторі має властивість проявлятися і зникати, оскільки поширеність міфологічного сприйняття дійсності визначається рівнем духовної культури суспільства. «Світ – це універсум, у якому вже проявилось священне і де внаслідок цього *прорив на інший рівень став можливим і його можна повторити*» (Еліаде, 1957). Значна кількість міфологічних текстів, вірувань, релігійних ритуалів дають можливість зрозуміти роль священного простору, побачити сакральну символіку, пов'язану з «територією, в якій живуть». Через усі перепони власного часу «людина охоплює поглядом культури минулого, силу приймає до себе і з насолодою згадує їхню чарівність, відчуваючи при цьому величезний приплив щастя» (Дільтей, 1996). Таким чином, людина оволодіває інструментом прояву суспільного ідеалу, оскільки «розуміння інших осіб і значна частка людського щастя походить з проникнення (*Nachfuhlen*) у чужі душевні стани», а «осягнення (*Nachverstandnis*) одиничного може бути виведене на рівень об'єктивності» (Дільтей, 1996).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження лише частково розкриває різноманітність думок, які можуть бути

ефективними на етапі розвитку суспільства України першої чверті ХХІ століття. Наукова новизна дослідження полягає у розгляді концепту «суспільний ідеал соціокультурного простору України ХХІ століття» в контексті міфотворення дійсності та обґрунтуванні специфіки міфу й міфотворення як універсальних форм світопроєктування та прояву феномену «суспільний ідеал» в синкретичному просторі хронотопу культури України початку ХХІ століття. Завдяки послідовному осмисленню міфологічного контексту культури ми отримуємо одну *універсальну ціннісну систему, що є «ідеальним місцем», освяченим «розривом в однорідному просторі»* (Кемпбелл, 1999). картини *нашого* світу. Міфологічний контекст з'єднує сучасну людину та суспільство в цілому, дає їй можливість «зосередити у собі в теперішній час людське минуле у його цілісності» (Дільтей, 1996). Для людини сакральні культурні архетипи стають знаковими для усвідомленого переживання цінності свого діяльнісного стану. Осягнення і переживання міфологічного контексту культури в її сенсожиттєвих цінностях, крізь призму універсальних духовних смислів, проявляється в оптиці специфічного бачення особистістю та суспільством власного історичного минулого та суспільного цілепокладання. Пропонується розвинути далі осмислення суспільного ідеалу як феномену хронотопу культури України початку ХХІ століття в аспекті сучасних моделей міжкультурної комунікації, а саме с позиції інтеркультуральності, оскільки життєвий досвід людини передбачає її зустріч з представниками різних культурних ідентичностей в межах одного хронотопу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барт Р. Міфології. URL: <https://book-online.com.ua/read.php?book=7016> (дата звернення 25.09.2023).
2. Бороденко О.В. Символізація міфічного простору в філософії Ернста Кассіра // Людинознавчі студії: зб.наук. праць. Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. 2021. № 43. С. 14–18.
3. Возняк С. С., Костюк Т. В. Культура як соціальне явище: аксіологічний вимір / С. С. Возняк, Т. В. Костюк // Соціологічні студії. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. № 1 (1). С. 16–21.
4. Допитання просутність суспільного ідеалу / О. П. Дзьобань // Гілея: науковий вісник. 2016. Вип. 111. С. 155–160.
5. Дільтей В. Виникнення герменевтики. Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями. Київ: Ваклер, 1996. С. 31–60.
6. Еліаде М. Священний простір і сакралізація світу. URL: <https://spadok.org.ua/biblioteka/mircha-eliade-svyashchennyu-prostir-i-sakralizatsiya-svitu-1957> (дата звернення 20.09.2023)
7. Овчарук О. Образ як поліфункціональний феномен культури. *Вісник НАКККіМ*. 2022. № 1. С. 24–29.
8. Сабадаш Ю. «Жива Етика» Миколи Реріха. Естетичний аспект. Київ: *Науковий світ*, 2001. 140 с.
9. Садовенко С. Семантичний топос культури у контексті теорії архетипів. *Вісник НАКККіМ*. № 4. 2013. С. 66–71.
10. Садовенко С. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: монографія. Київ: НАКККіМ. 2019. 356 с.

11. Смолій В., Ясь О. Суспільні ідеали та уявні проєкції українського майбутнього у репрезентації «діючих» генерацій інтелектуалів ХХ – початку ХХІ ст. Київ: НАН України, 2019. 302 с.
12. Титар О. Логіка міфу в просторі сучасної культури. *Вісник ХНУ* 2008. № 813. С. 138–142.
13. Чорна Л. Феномен ідеалу в суспільному розвитку. *Вісник НАДУ*. 2015. № 2. С. 93–97.

REFERENCES:

1. Barth, R (1957). *Mythologies*. Retrieved from <https://book-online.com.ua/read.php?book=7016> [in Ukrainian]
2. Borodenko, O. (2021). *Symvolizatsia symbolichnogo prostoru v filosofii Ernesta Kassiera/ Ludynoznavchi studii*. [Symbolisation of mythical space in the philosophy of Ernst Cassirer]. *SPU*. 43, 14–18 [in Ukrainian].
3. Vozniak, S. (2012) *Kultura yak sjtsialne yavyshe: aksiologichnyi vymir*. [Culture as a social phenomenon: axiological dimension]. *Sociological studies. Eastern European National University*. 1, 16–21 [in Ukrainian].
4. Dzioban, O. (2016). *Do pytannia pro sutnist suspilnogo idealu*. To the question of the essence of the social ideal. *Hileia*. 111, 155–160 [in Ukrainian].
5. Dilthey, W. *The emergence of hermeneutics*. Electronic resource. Retrieved from <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/diltej.html> [in Ukrainian].
6. Eliade, M. (1957) *Sacred Space and the Sacralisation of the World*. Retrieved from <https://spadok.org.ua/biblioteka/mircha-eliade-svyashchennyi-prostir-i-sakralizatsiya-svitu-1957>.
7. Ovcharuk, O. (2022). *Obraz yak polifunktsionalnyi fenomen kultury*. [Image as a multifunctional cultural phenomenon]. *Visnyk NAKKKiM*. 4, 24–29 [in Ukrainian].
8. Sabadash, Y. (2001). «Zhyva etyka» Mykoly Reriha. *Estetychnyi aspekt*. [«Living Ethics» of Nicholai Roerich. Aesthetic aspect]. *Kyiv : Scientific World* [in Ukrainian].
9. Sadoenko, S. (2013). *Semantychnyi topos kultury v konteksti teorii arhetypiv*. [Semantic topos of culture in the context of the theory of archetypes]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystestv*, 4, 66–71 [in Ukrainian].
10. Sadoenko, S. (2019). *Hronotop aksiosfery ukrainskoi narodnoi hudozhnoi kultury*. [Chronotopes of the axiosphere of Ukrainian folk art culture: monograph. *Kyiv : NAKKKiM*. [in Ukrainian].
11. Smolii, V Yas, O. (2019). *Suspilni ideally ta uyavni proieksi ukrainskogo maibutniogo u reprezentatsiyah «diuchyh» generatsii intelektualiv XX – pochatku XXI st.* [Social ideals and imaginary projections of the Ukrainian future in the representation of the «acting» generations of intellectuals of the XX and early XXI centuries]. *Kyiv. NASU*. 302 [in Ukrainian].
12. Tytar, O. (2008). *Logika mifu v prostori suchasnoi kultury*. [Logic of myth in the space of contemporary culture]. *Visnyk KhNU*, 813, 138–142 [in Ukrainian]
13. Chorna, L. (2015). *Fenomen idealu v suspilnomu rozvytku*. [The phenomenon of the ideal in social development]. *Bulletin of the NAPA*, 2, 93–97. [in Ukrainian].

УДК 130.2:796.01+292/299

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-10>

Василь ВАГЕРИЧ

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

ORCID: 0009-0009-0504-4735

Бібліографічний опис статті: Вагерич, В. (2023). Трансформація міфології у відеоіграх. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 65–72, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-10>

ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФОЛОГІЇ У ВІДЕОІГРАХ

Мета статті – дослідити процеси трансформації міфології під впливом дигіталізації. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні аналітичного методу, що розкриває специфіку трансформації міфології у віртуальному просторі крізь призму людини і техніки. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає в аналізі міфології та її трансформації у відеоіграх. Прослідковано використання важливих елементів міфології та засобів виразності відеоігор, які занурюють у атмосферу і всесвіт відеоігри. Припущено, що використання міфології у віртуальному просторі є певним культурним досвідом, що зацікавлює реципієнта на першоджерело міфологічних історій. Аналізуючи міфологію та відеоігри дійдемо **висновків**, що це дві сфери, які взаємодіють та доповнюють одна одну. У процесі створення віртуального світу відеоігри міфологія може змінюватись та проходити ряд трансформацій та переосмислення крізь призму бачення розробників відеоігор. Для створення захоплюючих світів у відеоіграх часто використовують міфологічні теми та персонажів, тим самим впливають на популяризацію і відродження цієї сфери серед людей, які можуть стати зацікавленими в дослідженнях традиційних міфів та легенд. Підходи до використання міфології у відеоіграх можуть бути різноманітними. У деяких відеоіграх спостерігається використання певних елементів міфології та їх поєднання. У більш масштабних проєктах міфологія є основою створення віртуального світу, тому її відображення є максимально точним згідно з першоджерелом. І у останньому випадку міфологія є поєднанням традиційного міфу з уявою розробників, що дає можливість створювати нові унікальні віртуальні світи. Віртуальний всесвіт у відеоіграх в основному є вигаданим, тому не завжди присутнє повне і точне відображення систем міфології, тому існує й інша сторона трансформації міфу. Гравці можуть отримати викривлене уявлення про міфологію.

Ключові слова: культурологія, культура, цифрова культура, міфологія, міф, трансформація міфу, відеоігра, віртуальна реальність.

Vasyl VAGERYCH

Postgraduate Student, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, str. Architect Horodetsky, 1-3/11, Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID: 0009-0009-0504-4735

To cite this article: Vagerych, V. (2023). Transformatsiia mifolohii u videoihrakh [The Transformation of Mythology in Video Games]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 65–72, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-10>

THE TRANSFORMATION OF MYTHOLOGY IN VIDEO GAMES

The purpose of the article is to investigate the processes of transformation of mythology under the influence of digitalization (virtual reality).

The research methodology is based on the application of an analytical method that reveals the specifics of the transformation of mythology in virtual space through the prism of man and technology. **The scientific novelty** of the obtained results lies in the analysis of mythology and its transformation in video games. The use of important elements of mythology and means of expression of video games, which immerse in to the atmosphere and universe of the video game, is followed. It is assumed that the use of mythology in the virtual space is a certain cultural experience that makes the recipient interested in the original source of mythological stories. Analyzing mythology and video games, the author made the conclusion that these two spheres that interact and complement each other. Mythological themes and characters are often used to create fascinating worlds in video games, thereby influencing the popularization and revival of this field among people who may become interested in researching traditional myths and legends. In some video games, certain elements of mythology are used and combined. In larger projects, mythology is the basis of the creation of the virtual world,

so its reflection is as accurate as possible according to the original source. Mythology is a combination of a traditional myth with the imagination of developers, which makes it possible to create new unique virtual worlds. The virtual universe in video games is mostly fictional, so there is not always a complete and accurate reflection of the systems of mythology, so there is another side to the transformation of the myth. Players can get a distorted view of the mythology.

Key words: cultural studies, culture, digital culture, mythology, myth, myth transformation, video game, virtual reality.

Актуальність теми дослідження. Часто для створення відеогри розробники надихаються легендами, міфами та епосами різних країн, щоб створювати захоплюючі, унікальні світи віртуальної реальності. Поєднання міфології та відеогри є дуже цікавим, адже міфологія завжди вважалась дуже важливою складовою культури людства, а відеогра у сучасному світі є досить популярною формою розваг та новим видом технології. Таким чином гравці мають змогу більше дізнатись про культуру, історичні події, важливі цінності та ідеали. Також, відеоігри з'явилися відносно недавно, тому дослідження трансформації міфології у віртуальному світі є актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема міфології та її трансформації була і є актуальною, адже з кожним новим видом культури міфи ставали її частиною та по-новому відображались. Проблему досліджував американський дослідник Джозеф Кемпбелл у своїх книгах. Зокрема, у книзі «The Power of Myth» він вивчає міфологію з точки зору культурологічної та психологічної перспективи, відкриває дискурс про міфологію та її вплив на життя, розглядає трансформацію міфологічних мотивів у культурі. Усе це має вагомий значення для створення відеогри, де старі персонажі та мотиви можуть отримати нову інтерпретацію та трансформацію (Campbell, 2014).

До цієї ж проблематики Джозеф Кемпбелл звертається у своїй збірці лекцій та статей «Transformations of Myth Through Time» (Campbell, 2009). У книзі розглядаються концепції міфології, їх трансформація та адаптація у сучасному світі.

Історико-міфологічну спадщину та її механізми рецепції у відеоіграх жанру фентезі розглядає А. Пількевич, що стосується до теми статті (Пількевич, 2019).

Є. Малюк у своїй статті аналізує особливості відеогри як медіа, порівнює та пояснює місце гри серед інших медіа (Малюк, 2016).

Зараз відеогра стає популярним об'єктом дослідження, тому потребує глибокого культурологічного вивчення та узагальнення наукових поглядів

щодо неї, а згадані вище дослідження дають можливість сформулювати думку про відеогра, як предмет трансляції та трансформації міфології.

Мета статті – дослідити процеси трансформації міфології під впливом дигіталізації (віртуальної реальності).

Виклад основного матеріалу. Для того, щоб краще розуміти проблему міфології у відеоіграх варто розглянути працю одного з провідних представників німецького ідеалізму Йоганна Готтліба Фіхте Шеллінга «Філософія мистецтва», адже сам автор книги вважає, що «міфологія є необхідною умовою і первинним матеріалом для будь-якого мистецтва» (Schelling, 1989, p. 105).

Шеллінг вказує на важливе значення конструювання міфології як загальної та основної «матерії» мистецтва. Він у систематичній формі викладав концепцію міфології у працях «Світові епохи», «Самофракійські містерії» та «Філософії міфології й одкровення». Шеллінг вважав, що міфи являються вираженням первісного розуму, що проявляється у формі символів та образів, слугуючи мостом між духовним та матеріальним світом. Також, на думку філософа, що під впливом науки та філософії міфи мають можливість трансформуватися у раціональні форми. Суть його суперечливої концепції у тому, що міф трактується з історичної точки зору. Шеллінг зіставляє античну та християнську міфологію, що дає можливість філософу стверджувати, що міф не тільки історично мінливий, а й має вплив на відмінні здібності у стародавньому і новому мистецтві. Міф у Шеллінга трактується як специфічна форма мислення, яка зближується із символами та художнім мисленням. Якщо міфологія відсутня, то людина у мистецтві сама створює її. Також, філософ вважав, що колись виникне нова міфологія, яка буде збагачена ідеями майбутнього часу (Schelling, 1989).

Виходячи з думок Шеллінга, можна сказати, що у XXI столітті відеогра та її віртуальний всесвіт є якраз тим об'єктом, який надасть міфології нового бачення, трактування, образів та символів. Тобто, використання міфології

у відеоіграх є певним способом трансформації та розвитком міфологічного матеріалу.

Опираючись на ідеї Шеллінга та аналізуючи трансформацію міфології у відеоіграх, варто звернути увагу на використання давньогрецької, єгипетської, скандинавської та японської міфології. Зокрема, у серії відеоігор «Assassin's Creed» та «God of War» маємо використання міфології перших трьох вищезгаданих давніх епох. Окрім цих прикладів розглянемо та згадаємо ще декілька відеоігор за даною тематикою, такі як «Sekiro: Shadows Die Twice», «Nioh», «Hellblade: Senua's Sacrifice», «The Elder Scrolls V: Skyrim», «Final Fantasy XV», «Devil May Cry 5» та інші.

Образи богів, богоподібних істот і героїв давньогрецьких міфів дають можливість відслідкувати зародження основ теології та космології, зрозуміти розвиток суспільства, його ставлення до сил природи, суспільного та індивідуального. Феномен давньогрецької міфології спонукав людей до інтелектуального розвитку, появи багатьох наук, що також згадується у деяких відеоіграх.

Багато уваги давньогрецькій міфології приділено у відеогрі «Assassin's Creed Odyssey», події якої відбуваються в Античній Греції. Для гравця відкривається можливість стати атенським або спартанським воїном, зустріти багатьох легендарних персонажів і досліджувати світ давньої Греції та події того періоду. У даній відеогрі гравець не має прямої взаємодії з богами, але має можливість отримати спорядження або зброю, які за історією гри належали богам або відомим героїв. До прикладу, щоб отримати комплект броні та зброї «Артеміда», гравець повинен вполювати п'ять легендарних тварин, які сховані по всій Греції. Тут ми бачимо зв'язок з міфом про Артемиду, адже вона була богинею полювання. Взагалі у міфі не згадується про існування таких обладунків, але трансформуючи його таким чином, розробники дають можливість гравцю стати частиною божественного і легендарного. Символічним також є те, що всесвіт гри знайомить нас з культурними пам'ятками і персонаж починає цей квест з локації, де розташований Храм Артеміди. Схожими способами головний герой може отримати обладунки Ахіллеса або тризуб Посейдона.

У доповненні «Доля Атлантиди» до гри «Assassin's Creed Odyssey» з'являються такі

боги, як Персефона і Гермес. Основною локацією доповнення є міфічний острів Атлантида, який, за словами Платона, знаходився на заході від Геркулесових стовпів, навпроти гір Атласу, але під час сильного землетрусу острів був поглинений морем. Платон вказує час катастрофи як «9000 років тому», тобто близько 9500 до н.е. (Attebery, 2014).

Розробники гри інтерпретують історію Атлантиди по-своєму, переплітаючи її з основним сюжетом серії відеоігор «Assassin's Creed». За їхньою версією Атлантида була експериментальним містом стародавньої цивілізації ісу, та існувала понад 75 000 років тому. Початковою метою Атлантиди був експеримент Посейдона зі створення ідеального суспільства, в якому люди та їхні творці, ісу, могли жити разом на рівних правах. Особливістю експерименту були так звані цикли: кожні 7 років на роль світового судді – дикасту – назначалась певна людина чи ісу, метою якої було вирішувати спірні ситуації та загалом вершити справедливе правосуддя. Завдяки такій трансформації історії про Атлантиду розробники гри знову актуалізують метафору, де пошуки Атлантиди – самовіддані спроби зробити відкриття, тим самим більше занурюють гравця у світ давньогрецької міфології.

Також у цій грі присутні декілька міфічних істот, таких як Мінотавр, Медуза Горгона, Циклоп та грецька версія Сфінкса.

Гравець має можливість взяти на себе роль Тесея і поблукати темним лабіринтом, де чути крики Мінотавра. Правильний шлях до міфологічної істоти вказує нитка, яка раніше була використана Тесеєм. Візуалізовано Мінотавра згідно з популярними переказами міфу – це людина великої статури та росту з головою бика.

Шлях до Медузи Горгони має цікаву інтерпретацію, а локація, в якій ховається міфологічна істота пронизана атмосферою жаху і таємничості. Такий настрій створює візуалізація на екрані повністю покритого туманом покинутого поселення, розбитих домівок та багато кам'яних статуй, які колись були людьми. Головний герой знаходить Медузу Горгону у древніх руїнах стародавньої цивілізації (яка за сюжетом гри існувала до людей і володіла складними технологіями) та перемагає її.

У даних випадках трансформація міфу пов'язана з тим, що сам гравець проживає ці

історії, які водночас є оновленим варіантом, адже розробники переплітають міф про Мінотавра та Медузу Горгону з сюжетом гри. Таким чином ці елементи міфології отримують певне оновлення і нове трактування.

Ще одна відеогра, яка є прикладом використання грецької міфології – «God of War: Chains of Olympus». Під час проходження сюжету гравець виконує роль бога війни Кратоса та занурюється до альтернативної версії Древньої Греції. Головний герой часто стикається у боротьбі з легендарними персонажами, такими як: Зевс, Гера, Посейдон. Вони частіше показуються у людиноподібній формі, а іноді як природні явища. Також у всесвіті існує поєднання як реальних місць (Егейське море і древнє місто Афіни з Олімпом), так і видуманих (Пустеля Втрачених душ, Храм Пандори і Підземний світ). Багато супротивників у грі є міфічними істотами, наприклад, мінотаври, гарпії, медузи, циклопи, кентаври, цербери та ін. Щодо останнього, то образ Цербера використовується у багатьох іграх, навіть у тих, що не пов'язані з грецькою міфологією, зокрема, у відеоіграх «Final Fantasy XV», «Devil May Cry 5». Змальовується Цербер у цих відеоіграх у звичному вже для нас вигляді, це собака великих розмірів, яка має три голови. Взагалі серія відеоігор «God of War» з одного боку відтворює міфи у звичній формі, а з іншого – тісно переплітає з власним сюжетом відеоігри, у чому й полягає трансформація міфології у даному випадку.

Наступним прикладом міфології у відеоіграх є міфи Стародавнього Єгипту. У цій міфології описуються дії єгипетських богів як засіб пізнання світу, і часто згадки про них переплітаються з релігією, мистецтвом та іншими сферами життя єгиптян. Через твердження про богів єгиптяни пояснювали такі проблеми, як природа безладу та доля Всесвіту. Боже-ства представляли фізичні природні явища, як земля і сонце, та абстрактні сили, як творчість і знання. Цікавістю міфології Стародавнього Єгипту є те, що міфи були настільки гнучкими, що могли суперечити один одному. Таке явище було пов'язано з тим, що з часом та в залежності від регіону релігійні ідеї могли відрізнятися. Таким чином, різні аспекти одного явища виражались через декілька версій одного міфу і вказували на тісний зв'язок між богами і природними силами.

Яскравим прикладом міфології Стародавнього Єгипту знову стає відеогра з серії «Assassin's Creed». Частина з серії носить назву «Assassin's Creed: Origins» і переносить нас до часів Елліністичного Єгипту, тобто в період правління Клеопатри. Головний герой, Баск, – меджай (у перекладі з єгипетської – елітний воєнізований поліцейський в Древньому Єгипті, розвідник і прикордонник). Він захищає свій народ від загроз, шукає помсти за свого сина та допомагає Клеопатрі в боротьбі проти брата Птолемея XIII. Гравці мають змогу вільно переміщатись Єгиптом, локація якого досить точно відтворена у грі.

У процесі проходження відеоігри відслідковуємо згадки про таких богів, як Ра, Анубіс, Осіріс, Гор, Сет, Апіс та інші. Проникнення елементів міфології у грі особливо відчувається, коли головний стикається з Орденом Древніх, кожен член якого має псевдонім з назвою тварини, тим самим натякаючи на зв'язок з богами, адже у міфології Древнього Єгипту боги зображались як людина з головою тварини. Ще цікавим є те, що під час вбивства кожного члена ордену, головний герой переноситься у підсвідомість і веде діалог з тією людиною, а потім торкається його пером. Цей символ нагадує Перо Маат і може свідчити про один з найважливіших епізодів у всій міфологічній системі Стародавнього Єгипту – посмертний суд душі. З цього виходить, що у даному відображенні міфу саме головному герою дається роль судді.

У доповненні «Випробування богів» головний герой стикається у боротьбі з такими богами, як Анубіс, Себек, Сехмет. За сюжетом гри, пристрій – «Анімус», який переносив свідомість людини до минулого, дав збій і за допомогою штучного інтелекту створює проєкції цих богів у матриці віртуального світу. Анубіс, Себек і Сехмет все ще схожі на людей з головами шакала, крокодила та львиці та мають здібності, пов'язані з темрявою, водою, та сонцем, але їх візуалізація дещо відрізняється від стандартів міфології Древнього Єгипту. Вони проходять певний етап трансформації зовнішнього вигляду і мають дуже великі розміри, красиву осучаснену броню, яка нагадує стиль древньої цивілізації ісу.

Цікавим є доповнення до гри під назвою «Прокляття фараонів», де розробники відкинули будь-які умовності та обмеження і зану-

рюють нас у світ магії, чаклунства та метафізики Стародавнього Єгипту. До того ж автори згадують важливу тему життя і смерті й торкаються такого аспекту легенд і міфів, як обожнення людини.

У «Проклатті фараонів» ми маємо змогу зустріти таких відомих правителів, як Нефертіті, Ехнатон, Рамзес і Тутанхамон, але у вигляді мумій, що повстали з мертвих і хочуть захопити владу над Єгиптом.

Подорож по загробних світах і дуелі з фараонами – найвизначніша особливість доповнення. Дизайн кожного потойбічного виміру – справжній політ фантазії авторів. До прикладу, на зелені лугах світу Нефертіті плавають кораблі, піщана пустка Рамзеса усіяна велетенськими кам'яними бюстами, а над плавучими палацами Ехнатона висить величезний сонячний диск. Таким чином, розробники відеогри не так трансформують міф, як просто візуалізують цю частину міфології для гравця через призму своєї уяви.

На жаль, інші відеоігри з прикладами єгипетської міфології не є дуже цінними, але загалом елементи міфів і культури Стародавнього Єгипту зустрічаються у багатьох відеоіграх. Зазвичай це ігри стратегічного жанру, такі як «Civilization» та «Age of Mythology». Подібні відеоігри засновані на міфології різних культур, включаючи Єгипет. Можна обрати цю країну, щоб створювати будівлі, розвивати свою армію та цивілізацію. Такі відеоігри не мають глибокого сенсу з точки зору трансформації міфології і не торкається філософських проблем, але можуть стати чинником для зацікавлення гравців історією, архітектурою та міфологією Стародавнього Єгипту та інших культур.

Щодо скандинавської міфології, то одним з яскравих прикладів є гра «Hellblade: Senua's Sacrifice». Це інді-гра, що вийшла у 2017 році. Сенуа – головна героїня, дівчина-воїн з народу піктів (найдавніший народ Шотландії). Атмосфера даної відеогри повністю передає загадковість, містичність та жорстокість скандинавської міфології, що вже можна рахувати як відображення міфологічного характеру. Головна героїня страждає від прокляття, адже чула голоси та бачила видіння. Гра починається з моменту, коли коханий дівчини помирає, і це стає рушійною силою головної героїні, адже вона намагається повернути свого хлопця

і направляється у світ мертвих – Хельхейм. Цей шлях відображає боротьбу зі своїми страхами, минулим, розповідає про прийняття втрати та жертвність.

У грі присутні скандинавські боги та містичні створіння. Головна героїня планує зустріти богиню світу мертвих Хель, шляхом до якої зустрічає Сурта (вогняного велетня з міфу про Рагнарьок), Вальравна (містичного ворона з датської міфології), Фенріра (сина Локи, велетенського вовка) та багато інших.

Особливістю гри є те, що вона містить використання бінауральних звуків, через що посилюється атмосфера і враження від неї. Також за рахунок повної відсутності інтерфейсу, гравець має розуміти головну героїню на рівні слуху та візуальних ефектів. Під час проходження сюжету відеогри голоси у голові Сенуи будуть збивати з пантелику, а низький рівень «шкали здоров'я» гравець зможе побачити тільки за візуальним ефектом появи червоних плям біля краю екрану. Усе це створює певний зв'язок типу «гравець-персонаж» і занурює у події таємничого всесвіту сильніше, ніж інші приклади жанру. Також, такі засоби дають відчуття на собі психоз головної героїні, який у грі подається під виглядом прокляття. Такий спосіб трансформувати атмосферу міфу нагадує скандинавські ритуальні обряди на честь богів, які сприймаються подібно до тонкої межі між божевіллям, галюцинаціями і містичністю.

Скандинавської міфології торкається й гра з серії «Assassin's Creed», а саме одна з її частин «Assassin's Creed: Valhalla». Події гри розгортаються на території Англії IX століття, тобто в епоху завоювань вікінгів і ворогуючих королівств. Ейвор, головний герой та норвезький вікінг, за сюжетом гри повинен знайти для свого клану новий дім на чужій землі. Також частково гра переносить нас на територію Північної Америки, під назвою Вінланд та у фантастичні світи скандинавської міфології, як Асгард, Йотунгейм, Вальгалла та Ніфльгейм. Також у грі зображено велетенське дерево Ігдрасілл, що підтримує та об'єднує усі дев'ять світів скандинавської міфології.

На відміну від інших відеоігор цієї серії, у цій частині гри компаньйон-тварина головного героя не сокіл, а ворон, що, можливо, вказує на його зв'язок з богом скандинавської

міфології Одним. Також герой часто бачить бога у своїй підсвідомості, що поєднує до одного цілого образ ворона та Одина, який постійно веде внутрішній діалог з Ейвором та вказує правильний шлях. Один є важливою сутністю у скандинавській міфології і часто подається як мудрець та мандрівник. Тому трансформація міфу полягає в тому, що такий зв'язок головного героя з цим богом може вказувати на діалог з самим собою та пошук істини у собі. Також це можна трактувати як ідею обожнення людини. Цю тему більше розкриває доповнення до гри «Світанок Рагнароку», де Ейвор засинає під деревом і бачить сон, як він стає Одним. Також, персонаж зустрічає таких богів та істот, як Ньйорд (володар вітру та морської стихії), Фрейр (бог плодючості та вітру), Тор (бог грому), Фрейя (богиня удачі, родючості та кохання), Тюр (бог війни), Локі (бог обману) та його син Фенрір (вовк величезних розмірів), драугри, велетень Гутунг і тд. З більшістю цих персонажів та створінь головному герою доведеться протистояти у бою.

«God of War» (2018) та «God of War: Ragnarök» теж не оминула використання скандинавської міфології. У цій частині розкривається проблема «Рагнарьоку» – кінця світу. Головний герой Кратос та його син Атрей повинні відправитися у всі Дев'ять світів і знайти відповіді до розгадки пророцтва Локі та зрозуміти, як він пов'язаний з проблемою апокаліпсису. В цей час війська Асгарду готуються до неминучої битви, яка може покласти край світобудові.

Головний герой, титан Кратос, належить до давньогрецької міфології, але розробники проявили креативність і згідно з сюжетом серії відеоігор вирішили перемістити кратоса далеко на Північ від Олімпа, де він зустрічає жінку-воїна Фей, яка народила сина Атрея. З цього у грі й виникає переплетіння і перехід міфологій Стародавньої Греції та Скандинавії.

У цій грі згадуються та зустрічаються багато богів та істот, як у «Assassin's Creed: Valhalla», але з'являються й нові імена, такі як Брок та Сіндрі (гноми-ковалі), Мімір (велетень, що охороняє джерело мудрості), Йормунганд (велетенський морський змії), Ангрбода (йотун, велетень, дружина Локі) та ін.

Японська культура та міфологія є досить популярною по всьому світу, тому багато роз-

робників відеоігор використовують їх як основне джерело натхнення.

Чудовим прикладом японської міфології є серія відеоігор з двох частин – «Nioh», яка створена командою японських розробників. Цікавим є те, що сюжет гри заснований на реальних персонажах та історичних подіях, але також містить такі елементи міфології, як духи-спадкоємці, оні, йокай. Схожу тенденцію поєднання реального і містичного ми спостерігали у останній трилогії відеоігор «Assassin's Creed», що вказує на схожість принципів роботи розробників над трансформацією міфів у віртуальному всесвіті відеоігор.

За сюжетом гри головний герой, моряк Вільям, з'являється в Японії XVII століття, де всюди міжусобиці. Йому потрібно протистояти не лише бандитам, а й надприродним створінням, як йокай та оні. Розробники візуалізують оні, як демонів-людожерів, у більшості випадків гігантських розмірів з умінням перевертлюватись у людей. Йокаї у грі мають більш широке значення і описують всіх містичних персонажів. Тобто це і лис-перевертень, і привид, і неживі предмети, які раптово оживають.

Ще одним яскравим прикладом японської міфології у відеоіграх є відеогра «Sekiro: Shadows Die Twice» від компанії «FromSoftware».

«Sekiro: Shadows Die Twice» зовсім не претендує на історичну достовірність, однак події гри розгортаються у цілком реальній середньовічній Японії.

Передісторія гри починається в землях Асіна, на заході сонця періоду Сенгоку (з яп. «Епоха воюючих провінцій»), що проходив у другій половині XV – початку XVII століття. Тоді сьогуні династії Асікага втратили контроль над країною, через що між різними кланами почалися війни за владу.

Секіро (з японської – «однорукий вовк») – це головний герой гри, який являється синобі (ніндзя). За сюжетом гри викрадають молодого господаря і головний герой зобов'язаний його врятувати і захистити за японськими традиціями синобі. Секіро отримав реалістичне відображення синобі у відеоігрі. Він володіє ніндзюцу – це сформована в Японії в XV–XVI ст. комплексна дисципліна, що включає мистецтво шпигунства, методику диверсійної роботи

в тилу ворога, елементи виживання і багато іншого.

Також замість руки у головного героя протез, який звісно назвати реалістичним не вийде, проте очевидно, що він увібрав у себе всі інструменти, які в реальності використовували синобі. Наприклад, сюрикени, кунаї, «крюк-кішка», реальним аналогом якого є кагінава, за допомогою якої синобі підіймались на високі стіни та ін. Таке поєднання реального і фантастичного є прикладом трансформації легенди про ніндзя у цифровому просторі.

Достатньо правдоподібно реалізовано і одяг головного героя, що вказує на точне відтворення знань про синобі у відеоігрі. Це не чорний звичний костюм, який ніндзя одягали вночі, а темно-жовтогаряча накидка з попелястими вкрапленнями, яка дозволяє йому не виділятися на тлі простих мешканців. Під його лахміттям також можна побачити і елементи легкої броні. Це ріднить його з реальними синобі, які нерідко носили кольчугу під одягом.

У грі, як вже згадувалось вище, показано багато реальних історичних подій та персонажів, але сюжет гри також пронизаний міфологією та міфічними істотами. У віртуальному світі гри «Sekiro: Shadows Die Twice» можна зустріти таких істот японської міфології, як гігантські змії, різні демони та монстри, багатоніжки і т. д. Останні рахувались символом зла та нечисті та вселялись у людей та ляльок.

Одним з яскравих прикладів міфічного створіння у відеоігрі є Демони ненависті, які належать до оні (як і у «Nioh») – командирів підземного світу, яких у Японії часто звинувачують у всіх бідах. Вважається, що вони створені зі злих людей, які не можуть спокутувати свої душі. Тому у грі ці демони часто з'являються під виглядом людей. Демон ненависті у «Sekiro» схожий на фольклорного монстра, а також на оні з дерев'яних табличок періоду Едо – вогняний, рогатий і місцями волохатий.

Дракон – популярна тварина в японській міфології. Довгого, змієподібного дракона згадували за тисячі років до Китаю. Це один із чотирьох захисників сторін світу (разом із феніксом, тигром та черепахою). У грі можна зустріти міфічну істоту, як Дракон Сакури. В історії «Sekiro», дракон прилетів до Японії із Заходу. Він асоціюється з весною, тому що цей сезон пов'язаний із квітками вишні та сакурою.

Є теорія, що дракон це вигадане дерево Вічноцвіт, яке завжди цвіте, а тому безсмертне. Ще на Сході драконів асоціюють із водою, тому не дивно, що у грі місце проживання дракона знаходиться на туманній вершині гори біля ставка.

Можливо, через історію з драконом і деревом розробники торкаються глибокої філософської теми – безсмертя. Від місця проживання Божественного дракона до Палацу першоджерела (локація у грі) опускається коріння дерева Вічноцвіту, з яким зрослося божество. Саме через нього відбулося зараження вод та залучення до них усіх, хто якось прагнув безсмертя. Це є алюзією на зречення буддизму: замість того, щоб праведним шляхом залишити Колесо Сансари і досягти Нірвани, ченці вирішили, що безсмертя допоможе знайти їм просвітлення. Але за вченням буддизму головна причина страждань та перешкода до досягнення Нірвани – прихильність до життя. Тому Секіро і Куро (хлопчик, якому головний герой присягнув у вірності) такі рішучі з метою позбутися свого дару.

Цікавим є не тільки дракон, а і його зброя, форма якої точно копіює національний скарб Японії – Семизубий меч.

Якою б фантастичною «Sekiro: Shadows Die Twice» не здавалася, у грі є міцна історична та культурна база. Це вказує на те, що розробники з «FromSoftware» чи не найкраще в індустрії продумують віртуальні світи і серйозно ставляться до відтворення історії і міфології у своїх відеоіграх.

Висновки.

1. Аналізуючи міфологію та відеоігри можна стверджувати, що це є дві сфери, які взаємодіють та доповнюють одна одну. У процесі створення віртуального світу відеоігри міфологія може змінюватись і проходити ряд трансформацій та переосмислення крізь призму бачення розробників відеоігор.

2. Для створення захоплюючих світів у відеоіграх часто використовують міфологічні теми та персонажів, тим самим впливають на популяризацію і відродження цієї сфери серед людей, які можуть стати зацікавленими в дослідженнях традиційних міфів та легенд.

3. Підходи до використання міфології у відеоіграх можуть бути різноманітними. У деяких відеоіграх спостерігається використання певних елементів міфології та їх поєднання. У більш масштабних проектах міфологія

є основою створення віртуального світу, тому її відображення є максимально точним згідно першоджерела. І у останньому випадку міфологія є поєднанням традиційного міфу з уявою розробників, що дає можливість створювати нові унікальні віртуальні світи.

4. Віртуальний всесвіт у відеоіграх в основному є вигаданим, тому не завжди присутнє повне і точне відображення систем міфології, тому існує й інша сторона трансформації міфу. Гравці можуть отримати викривлене уявлення про міфологію.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Волинець В. О. Інтеграція віртуальної та доповненої реальності у мистецтво. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. Вип. 1. С. 9–16.
2. Журба М. А. Віртуальна реальність: передумови антропологічного повороту. *Гілея: науковий вісник*. 2013. Вип. 72. С. 306–311.
3. Малюк Є. О. Особливості відеоігри як медіа. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2016. Вип. 37. С. 71–78.
4. Маренич Н. А. Відеогра – мистецтво на стику постмодернізму та пост постмодернізму. *Вісник ХДАДМ*. 2013. Вип. 3. С. 13–17.
5. Пількевич А. Л. Структура відображення історико-міфологічних образів у відеоіграх MMORPG у жанрі фентезі. *Наукове видання Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Етнічна історія народів Європи*. 2019. Вип. 59. С. 104–107.
6. Старкова Г. В. Віртуальні розваги як предмет історико-культурних рефлексій. В пошуках відправної точки. *Вісник ХДАДМ*. 2012. Вип. 14. С. 64–66.
7. Attebery, B. (2014). *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*. Oxford : Oxford University Press. 256 p.
8. Campbell, J. (1990). *The Transformations of Myth Through Time*. New York HarperCollins. 272 p.
9. Campbell, J. (1988). *The Power of Myth*. New York: Doubleday. 543 p.
10. Griffiths, M. D., Lewis, A. M., De Gortari, A. B. O., Kuss, D. J. (2014). Online forums and solicited blogs: innovative methodologies for online gaming data collection. *Studia Psychologia*. Vol. 14(3). Pp. 5–24.
11. Schelling, F. W. J. von. (1989). *The Philosophy of Art* (Ed. Douglas W. Stott, David Simpson). University of Minnesota Press. 342 p.

REFERENCES:

1. Volynets V. O. (2021). Intehratsiia virtualnoi ta dopovnenoi realnosti u mystetstvo [Integration of virtual and augmented reality in art]. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 9–16 [in Ukrainian].
2. Zhurba M. A. (2013). Virtualna realnist: peredumovy antropolohichnoho povorotu [Virtual reality: prerequisites of the anthropological turn]. *Hileia: naukovyi visnyk*, 72, 306–311 [in Ukrainian].
3. Maliuk Ye. O. (2016). Osoblyvosti videohry yak media [Features of the video game as a media]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*. 37, 71–78 [in Ukrainian].
4. Marenych N. A. (2013). Videohra – mystetstvo na styku postmodernizmu ta post postmodernizmu [A video game is an art at the intersection of postmodernism and postpostmodernism]. *Visnyk KhDADM*, 3, 13–17 [in Ukrainian].
5. Pilkevych A. L. (2019). Struktura vidobrazhennia istoryko-mifolohichnykh obraziv u videoihrakh MMORPG u zhanri fentez [The structure of displaying historical and mythological images in MMORPG video games in the fantasy genre]. *Naukove vydannia Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Etnichna istoriia narodiv Yevropy*. 59, 104–107 [in Ukrainian].
6. Starkova H. V. (2012). Virtualni rozvahy yak predmet istoryko-kulturnykh refleksii. V poshukakh vidpravnoi tochky [Virtual entertainment as a subject of historical and cultural reflections. In search of a starting point]. *Visnyk KhDADM*. 14, 64–66 [in Ukrainian].
7. Attebery, B. *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*. Oxford : Oxford University Press, 2014. 256 p. [in English].
8. Campbell, J. (1990). *The Transformations of Myth Through Time*. New York HarperCollins. 272 p. [in English].
9. Campbell, J. (1988). *The Power of Myth*. New York: Doubleday. 543 p. [in English].
10. Griffiths, M. D., Lewis A. M., De Gortari A. B. O., Kuss D. J. (2014). Online forums and solicited blogs: innovative methodologies for online gaming data collection. *Studia Psychologia*. Vol. 14(3). Pp. 5–24. [in English].
11. Schelling, F. W. J. von. (1989). *The Philosophy of Art* (Ed. Douglas W. Stott, David Simpson). University of Minnesota Press. 342 p. [in English].

УДК 39–045.48 (477.41/.42–191.2)“195/20”

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-11>**Володимир ГОРДЕЄВ**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33028

ORCID: 0000-0002-5843-3621**Бібліографічний опис статті:** Гордєєв В., (2023). Українське Полісся: нація, традиції, обряди. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 73–83, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-11>**УКРАЇНСЬКЕ ПОЛІССЯ: НАЦІЯ, ТРАДИЦІЇ, ОБРЯДИ**

Етнічна соціокультурна історія Полісся має давні витоки і сьогодні є предметом зацікавленості істориків, культурологів, народознавців, етнознавців, етнологів, краєзнавців, інших науковців та громадян, які вболівають за долю України, яка сьогодні опинилась в скруті. Ця історія є свідченням національної ідентичності та своєрідних соціокультурних якісних та кількісних ознак, рис і характеристик Поліського краю, чие народонаселення донині живиться обрядами, ритуалами, символами та традиціями, які мали місце ще у дохристиянські часи. Вони відіграють певну роль у побуті і заняттях людей цього регіону, проявляються у час свят, які відтворюють природний цикл, родинні події, та суспільно значущі явища, особливо, господарського характеру. Їхнє вивчення і плекання на рівні історичної свідомості та пам'яті є необхідним елементом суспільного життя України в цілому. **Метою статті** є аналіз основних позицій, які висвітлюють обрядовість, традиції населення Полісся, що є підставою для визначення особливих соціокультурних позначок, притаманних йому. **Методологія дослідження** розкривається через застосування загальнологічних, загальнонаукових принципів і підходів у викладі матеріалу. У ході дослідження були застосовані методи із гуманітарних наук на кшталт філософії (соціальна філософія, аксіологія, етика, теорія пізнання), антропології (соціоантропологія, історична антропологія), історії (історія повсякденності, соціальна історія, спеціальні історичні дисципліни), культурології, порівняльної міфології, етнографії, етнології, українознавства, народознавства тощо. **Наукова новизна дослідження** полягає у систематизованому викладі основної інформації та знань, які висвітлюють генезу і розвиток обрядової сфери, традицій, ритуалів та символів, що вони закладені в історичній пам'яті народонаселення Полісся і певним чином проявляються як у повсякденному побутовому житті, так і під час народних свят, які мають давній історико-культурний характер і зміст. **Висновки із дослідження** певним чином підсумовують основні позиції та положення, які висвітлюють генезу та динаміку основних лакун, які відносяться до історичної пам'яті та свідомості населення Полісся: обряди, традиції, ритуали та символи.

Ключові слова: Полісся, традиції, обряди, ритуали, символи, історична пам'ять, історична свідомість, етнос, національна ідентичність.

Volodymyr HORDIEIEV

Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Choreography, Rivne State Humanitarian University, 12 Stepan Bandera street, Rivne, Ukraine, 33028

ORCID: 0000-0002-5843-3621

To cite this article: Hordieiev V., (2023). Ukrainske Polissia: natsiia, tradytsii, obriady [Ukrainian Polissya: nation, traditions, rituals]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 73–83, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-11>

UKRAINIAN POLISSYA: NATION, TRADITIONS, RITUALS

The ethnic socio-cultural history of Polissya has ancient origins and today is a subject of interest to historians, cultural studies, ethnologists, ethnographers, ethnologists, local historians, other scholars, and citizens who care about the fate of Ukraine, which is in difficulties today. This story is a testament to the national identity and the peculiar socio-cultural qualitative and quantitative features and characteristics of the Polissia region, whose people are still nourished by rituals, symbols and traditions that took place in pre-Christian times. They play a role in the everyday life and occupations of the people of this region, manifesting themselves during holidays that recreate the natural cycle, family events, and socially significant phenomena, especially of an economic nature. Their study and nurturing at the level of historical consciousness and memory is a necessary element of public life in Ukraine as a whole. **The purpose of the article** is to analyse the main positions that cover the rituals and traditions of the Polissya population, which is the basis for determining the special socio-cultural features inherent in it. **The research methodology** is revealed

through the use of general logical, general scientific principles and approaches in the presentation of the material. The study used methods from the humanities, such as philosophy (social philosophy, axiology, ethics, theory of knowledge), anthropology (socioanthropology, historical anthropology), history (history of everyday life, social history, special historical disciplines), cultural studies, comparative mythology, ethnography, ethnology, Ukrainian studies, ethnology, etc. The scientific novelty of the study lies in the systematic presentation of the basic information and knowledge that illuminate the genesis and development of the ceremonial sphere, traditions, rituals and symbols that are embedded in the historical memory of the Polissya population and in a certain way manifested both in everyday life and during folk festivals, which have an ancient historical and cultural character and content. **The conclusions of the study** in a certain way summarise the main positions and provisions that highlight the genesis and dynamics of the main lacunae related to the historical memory and consciousness of the population of Polissya: rites, traditions, rituals and symbols.

Key words: Polissya, traditions, rites, rituals, symbols, historical memory, historical consciousness, ethnicity, national identity.

Постановка наукової проблеми. Уперше Полісся згадується в Іпатіївському літописі (1274 р.). З XV ст. термін «Полісся» вживається в писемних джерелах. У VI–VIII ст. його населення відносилось до слов'янської празької культури, а на півночі, до балтів (теперішня Білорусь). У ранньо-державний період (IX–X ст.) Полісся було контактною зоною слов'янських племінних союзів дреговичів, волинян, деревлян, балтського союзу ятвягів; за Володимира Великого Полісся увійшло до складу Київської Русі; у XII–XIII ст. воно було поділене між кількома руськими землями: Волинською землею, Київською землею, Чернігово-Сіверської землею і Турівським князівством. У XIV–XV ст. більшу частину Полісся було долучено до ВКЛ. У середині XVI ст. українська частина Полісся потрапила до Волинського, Київського та Берестейського воєводств; після поділів Польщі, Поліський регіон відійшов до Російської імперії; входив до складу Волинської, Київської, Гродненської та Мінської губерній (Ошуркевич О, 2008).

У дохристиянські часи на цих теренах панували звичаї, обряди, традиції та символи, вироблені автохтонним населенням цього регіону. Із прийняттям християнства, на цих землях вони були своєрідно переплетені, що значно вплинуло на стан національної ідентичності поліщуків (полісян). Знаходження цих територій на пограниччі сусідніх етносів мало потужний вплив на динаміку та трансформаційні процеси у свідомісній та світоглядній сфері народонаселення цього регіону. Донині в ній відтворюються зразки ментальної та архетипної автохтонної свідомості полісян, які набули суто українських рис лише у зв'язку із подіями часів Гетьманщини, Національної революції 1917–1921 рр. Із моменту обрання Україною шляху незалежності значно посилюється інтерес науков-

цівдо відтворення автохтонної історії Полісся та його культури. На жаль, ці процеси були перервані у лютому 2022 року. Проте, ми племкаємо надію і сподіваємось на те, що ця прекрасна історія буде продовжена і розвинена.

Стан розробленості наукової проблеми.

Ця наукова проблема має декілька аспектів: А. Етнологічний, етнознавчий, народознавчий, українознавчий; Б. Власне культурологічний; вони реалізують її міждисциплінарний характер. У **аспекті А.** є цікавими зауваження авторства О. Власенка (Власенко, 2009, с. 1–20). Автор висловився у тому сенсі, що Полісся є територією, яка має багате історичне минуле; на її просторі збереглося багато реліктових явищ української культури (народні вірування, ігри, звичаї, традиції, обряди та свята, народна художня творчість (образотворче, декоративно-прикладне мистецтво)), вишивки, вироби з лози та соломи, писанкарство, гончарство, художня обробка дерева)). Вони, в свою чергу, підтримуються на платформі комплексу архівних та історичних документів, літературних джерел, експонатів етнографічних музеїв тощо. Особливою сторінкою в історії обрядовості, традицій, символів та ритуалів, які є автохтонною платформою вивчення історії етноспільнот України, є роботи наступних авторів: (Борисенко, 2004, с. 19–26; Давидюк, 2002, с. 59–72; Ковальчук, 2013, с. 174–179; Попович, 1998; Ткач, 2016, 193–196). За дослідженнями В. Лазуки (Лазука, 2012, с. 142–147), у 1994 р. побачила світ книга «Калиновий квіт Полісся»; у ній пісенний матеріал із Полісся систематизовано за жанрово-тематичним принципом: календарно-обрядові: рогульки, веснянки, постові пісні, петрівочні, ягідні, косарські, жнивварські, осінні; родинно-обрядові: пісні про кохання, пісні просімейне життя; наймитські, заробітчанські, вдовині, сирітські пісні; балади;

козацькі; рекрутські, солдатські пісні тощо (Там само, с. 1). У статті Марії Масловської (Марія Масловська, 2008, с. 328–331) йдеться про те, що на Поліссі основними символами рослинного орнаменту були: дерево життя (як пам'ять роду), виноград (символ доброти, багатства), барвінок (символ пам'яті), дубове листя (символ чоловічої сили), калина (символ дівочтва, дівочої краси), квіти калини (символ незайманості, цнотливості), ружа (символ сонця) тощо (Марія Масловська, 2008, с. 329). Олена Цвид-Гром (Цвид-Гром, 2007, с. 388–408) оцінює прадавню семантику тварин і рослин, чії образи мали місце у весільних обрядах на Поліссі. У статті Ірина Несен (Несен, 2005, с. 339–345) звернула увагу на те, що тривале етнографічне дослідження Полісся засвідчило стійку збереженість у цьому регіоні оригінальних локальних традицій, що склалися у народній архітектурі, заняттях, промислах і ремеслах, вбранні, харчуванні, родинній і календарній обрядовості, пісенному фольклорі тощо. А в іншій статті (Несен, 2002, с. 41–46) ця дослідниця звернулася до джерел із вивчення давньої обрядовості поліссян, зазначивши, що до цієї проблематики звертались М. Сумцов, Ф. Вовк, Є. Кагаров. Надія Ковальчук (Ковальчук, 2013, с. 174–179) вказує на те, що вивченню генези й семантики календарних звичаїв та обрядів Західного Полісся присвятила свої праці також С. Кітова. Аналіз міфологічного аспекту традиційних свят на Поліссі здійснив М. Давидюк (Давидюк М., 2002, с. 59–72). Христина Ткач у статті (Ткач, 2016, с. 193–196) зауважила на те, що родильний обряд із фольклорно – етнографічних позицій досліджували: В. Гнатюк, А. Дарманський, З. Кузеля, Хр. Ящуржинський тощо; що родильна обрядовість Полісся є складовою сімейної обрядовості. Цій темі також присвячена робота (Мандебура-Нога, 2002, с. 46–51). І. Мартинчук (Мартинчук, 2017, с. 270) пише про те, що основою подібних досліджень в Україні є доробки В. Наулка, О. Дея, Г. Горленка, Ю. Гошка, Г. Пашкової тощо. Т. Русінова (Русінова, 2011, с. 211–219) зазначила, що українські дослідники слушно вважають поліську хату слов'янською реліквією, самобутнім явищем у народній архітектурі (Там само, с. 212). На думку Марини Шарапи (Шарапа, 2011; Шарапа, 2007, с. 133–143) істотним джерелом для діалектологіч-

них та етнолінгвістичних досліджень є мова та культура Полісся. За М. Шарапою, етнографам календарні обряди послужили матеріалом для етнографічного опису (Там само). Значною працею у контексті статті є стаття (Герман, 2022, с. 154–163). Олександр Кухаренко (Кухаренко, 2017, с. 42–47) здійснив огляд літератури у галузі народної обрядовості; її вивчали також Г. Калиновський, І. Червінський, О. Рошкевич, М. Лисенко, І. Демченко, Б. Грінченко, Є. Ярошинська; на його думку, якісно новий рівень студіювання народних обрядів в українській науці з'являється, починаючи з 90-х рр. ХХ ст., завдячуючи працям В. Балущка, О. Курочкіна, Н. Лисюк; дослідження символіки статевих стосунків, тілесності, культу родючості, фалічного та оргіастичного культур склали основу праць О. Боряк, І. Ігнатенко, Г. Кабакової, О. Кісь, С. Лашенко, М. Маєрчик, Н. Пушкарьової тощо. На цю тему також виконані роботи наступних авторів: К. Василенко (Василенко, 1998; Василенко, 1997), В. Верховинець, В. Годовський (Годовський, 2002) тощо. Ольга Мерлянова оцінила авторів, які проаналізували витоки народної хореографії, визначили регіональні та локальні особливості виконання, систематизували лексичну складову танцю, запропонували етнографічний розподіл, у якому особливе місце обійняло Полісся (Мерлянова, 2018, с. 37).

Виклад матеріалу. На теренах Полісся зберіглися залишки архаїчного типу матеріальної й духовної культур. Цей край із прадавніх часів, до Київської Русі, належав виключно слов'янським етнічним об'єднанням. Їхній осілий спосіб життя, насамперед *деревлян*, значна кількість водних ресурсів та лісів тощо, сприяли розвитку землеробства, рибальства та збиральництва. Антропологі стверджують – поліський тип презентує нащадків пізньонеолітичних носіїв Дніпро-Донецької культури; його особливостями є кроманьйонський палеоевропейський компонент: низьке і широке обличчя, максимально розвинуте надбрів'я, масивне чоло; зріст середній, очі темніші, ніж в інших регіонах, а колір світліший; вони є носіями археологічної культури Гребінчастої кераміки; всього цей тип становить близько 10% усіх українців (Зінько О., Зінько Ю., 2014).

Певна відособленість українських поліщуків від сусідніх білоруських, загальна ізо-

льованість Полісся, усе це позначилося на особливостях культури та укладу життя його населення. Культурні дії по всій території України, так і на Поліссі, супроводжували все життя людини – від народження до смерті. У цих життєвих циклах дослідники виділяють родильні, хрестильні, весільні та поховальні обряди. У цілому, у народних віруваннях населення Полісся, як і в обрядах і ритуалах, упроваджувалися наступні сюжети: природні цикли та відповідні природні явища, феномен плодючості, очищення, життя та смерть, шлюб, добробут. Відповідно до М. Поповича, у слов'ян існував свій календар; у його межах назви місяців мають побутовий, аграрно-виробничий характер; на перший план, в плині часу, виступають виробничі, практичні, прикладні аспекти річного циклу (Попович, 1998). У давні часи рік поділявся на три частини: весна-літо, осінь і зима; водночас, виділялись чотири віхи річного циклу – рівнодення та сонцестояння. При цьому, якщо потрібний поділ на пори року здебільшого відображав аграрні цикли, то чотири пори року, відповідно до переламних позицій Сонця, – міфологічні події.

Основне місце (у дохристиянську добу) на теренах Полісся відігравали культурно-міфологічні мотиви: вогню, води, рослинності, долі, померлих предків, життєвої вдачі, здоров'я, врожаю; вони, в свою чергу, відбилися у народних святах, які з XII ст. набули християнського значення: Стрітіння, Сорок святих, Благовіщення, Вербний тиждень, Білий тиждень, Чистий четвер, Великдень, Юрія, Трійця, Івана Купала (Купайла), Спаса (Спас). На Поліссі їхні локальні розбіжності були зафіксовані у назвах часових понять на позначення календарних дат. Вони, у свою чергу, були трансформовані у народній свідомості як наслідок переосмислення міфологічних уявлень; проте, вони не були співвіднесені з церковним календарем; такими визначними показниками є: Русальний тиждень – тиждень після свята Трійці; Мавський (Наський) Великдень – четвер на першому після Великодня тижні; Хрестя (Хресці) – четвертий тиждень Великого посту; Масляна (Масляниця) – тиждень перед Великим постом; Купала (Купайла), Купало (Купайло) – свято Іоана Хрестителя тощо.

Етнографічна зона Полісся була утворена в ході співдії історико-географічних та етно-

графічних факторів та чинників; у ній сформувалися типологічні ознаки народної культури. Цими ознаками є: А. вплив глибинної культурної національної традиції, що вона є віддзеркаленою в усній та писемній народній творчості; Б. традиційні обряди та звичаї; В. національний костюм і відповідна орнаментация побуту; Г. обрядова пісенність та музика, її регламентация за порами року, календарними віхами, видами занять; Д. гендерні розрізнення та ролі, виконувані у ході слідування обрядовій, й, взагалі, фольклорній традиції.

За твердженням С. Легкої (Легка, 2001, с. 28–37), звичаї та обряди, пролонговані в історико-культурному часо-просторі, об'єднали в своєму тілі дохристиянські та християнські елементи. Дослідниця вважає реліктовими елементами слов'янської обрядовості поліські звичаї і обряди, такі, як: проводи зими, зустрічі весни, русальні, купальські, колядні та ін.

Особливу роль на цих теренах відігравали обряди, пов'язані з *переходом з одного вікового патерну до іншого*. Перший віковий клас охоплював дітей до 5–7 років; у цей період дітей не розрізняли за статевими ознаками, вони були «середнім родом»; їх одягали в однакові довгі сорочки; в цілому, в Україні дітей цього віку називали «ротами», «куколем», «кашниками»; у 14–15 років діти ставали «підлітками»; обряд ініціації перетворював їх на дорослих людей, здатних укласти шлюб.

У першу чергу, обрядово-ритуальні дії простежувались у *шлюбно-сімейній сфері*. На Полісся тривалий час зберігалися патріархальні засади в родині, архаїчні форми великої сім'ї (Давидюк, 2018). *Весільний обряд* презентував пережитки звичаєвого права; вони, при цьому, належали до різних епох; увібрали у свій зміст та форми чимало дійств. Особливе значення на поліському весіллі відводиться пирогам, – так тут називається останній день весілля, «...сватання – то були договори про весілля. А от тії заручини, в нас кажуть домівини, в четвер перед висіллям. Тоді молоді мати пикла пироги і мати молодого тоже. І як молодий приходив, то воне обмінювалися темепирогаме. І скільки було пирогів, стільки мало бути гостей на весіллі. Того й домовини...» (Галицько-Волинський літопис. Львів, 1994, с. 120).

За М. Поповичем, зимові свята чітко пов'язані з днем зимового сонцестояння (Попович, 1998). Свята, близькі до цього дня, є сімейні; сімейна трапеза доповнювалась збірними на колядування пожертвами. В сім'ї в ніч на 24 грудня запалювався вогонь. Водночас, ці свята, є радісними, театральними та сміховими. Вони пов'язані із культом Велеса; яскраво виражені у жрецькому характері пісенних обрядів: колядки сповнені оповідей на космогонічні теми; їхньою характерною рисою є возведення дому в ранг Космосу.

Відповідно до Мирослава Поповича, на весняні свята запалювалися сонячні вогнища на узвишсях. При цьому, вода вважалась особливо небезпечною; русалки та інша «водяна нечисть. Масляна святкувалась у давньослов'янські часи тоді, коли весна наставала на прабатьківщині слов'ян. «Язичницьку Масляну» відносять до 24 березня, весняного рівнодення.

За Мариною Шарапою (Шарапа, 2007, с. 133–143), етнолінгвістичне дослідження календарної обрядовості має важливе значення для вивчення явищ української традиційної народної духовної культури. На думку М. Шарапи, номінація календарних обрядів *весняно-літнього* циклу на теренах Полісся, становить вербальний компонент обрядового тексту; що у його основі знаходиться серія співвідносних опозицій, які репрезентують суб'єктивне розрізнення позитивного та негативного, – щодо впливу на людину, чи спільноту: зустріч: проводи, весна (літо): зима, нове: старе, світле: темне, чисте: брудне, життя: смерть, небо: земля, день: ніч, радість: смуток, здоров'я: хвороба, добробут: злидні, сакральність: профаністичне тощо (Там само, с. 133). Марина Шарапова уважає, що лексична номінація середньополіських весняно-літніх календарних обрядів виявляє неоднорідність із погляду функціонування, а саме: А. назви предметів і дій, які належать винятково до сфери весняно-літньої обрядовості: спеціальні обрядові: крашанки, крашане яйце тощо; Б. назви предметів, побутування яких виходить за межі обряду, але поза обрядом відповідні реалії відомі з іншими назвами: стрітенська свічка тощо; В. загально-живана лексика, семантичне поле якої включає й значення реальності, яка належить до сфери весняно-літньої обрядовості: зілля, зелень, вінок, колодка, хрест, свічка (Там само, с. 134).

Літній цикл звичаїв та обрядів Полісся за своєю семантикою і функціями споріднений з іншими календарними циклами. Зелені свята, або Трійця, є одним із найбільших і найшанованіших свят літнього циклу; цей період припадає на сьому після Великодня неділю; він відзначається у червні. Марина Шарапова уважає, що у змісті обрядів та повір'їв, які відтворюють цикл Зелених свят, відображені народні уявлення про русалок (Шарапа, 2007, с. 133–143). Їхні образи визначають календарні вірування троїцького циклу; з іншого боку, вони самі мотивуються цими віруваннями. За інформацією цієї дослідниці, в обстежених населених пунктах Народицького, Овруцького та Лугинського районів Житомирської області, є найбільше збережено відомостей про обряд прикрашання зеленню дворів та будівель, про зустрічі з русалками. У цілому, у обрядовості Зелених свят щільно простежується взаємозв'язок культури природи з культом предків; у деяких поліських селах тиждень перед святом Трійці був поминальним. На її думку, у сучасних дослідженнях переконливо показано, що в традиційних культурах, в тому числі слов'янських, *рослинність* часто усвідомлюється як один із виявів душ померлих; звичай прикрашання житло і господарські будівлі зеленню мотивувався на Полісся намаганням догодити русалкам; або у ньому виявлявся поминальний характер звичаю, – нібито в троїцькій зелені знаходились душі померлих родичів (Шарапа, 2007, с. 133–143). У цілому, мотив «виходу з-під землі» зумовлював деякі хтонічні ознаки зелені, її зв'язок з потойбічним світом, предками, персонажами нечистої сили. У цьому сенсі, і небо, і кладовище, уважалися місцями посмертного перебування душ померлих (Климець, 1996, с. 264–268; Конобродська, 1999; Олена Боряк, 2021, с. 1335–1348).

Купальський обряд поліщуків зацікавив дослідників ще на початку ХХ ст., у зв'язку із з'явленням у наукових виданнях інформації про наявність на Західному Поліссі кельтських та германських відповідників у відзначенні цього свята. Як зазначив Мирослав Попович (Попович, 1998) із літнім сонцестоянням пов'язане свято Купала, архаїчні риси якого збереглися найкраще. Вважалося, що вода очищалася силами вогняного характеру; за пізнішими календарними уявленнями – між весняним Миколою (8 травня) та днем Іллі (2 серпня)

за новим стилем), коли й можна було купатися. В день Купала в давнину приносилася людська жертва – у воді топили дівчину, яка, власне, і називалася Купала (Іван Купала з'явився пізніше). Також на літній період приходилося свято Перуна; у цей же час відбувались карнавальні похорони Марі.

На думку Н. Герман (Герман, 2022, с. 154–163), обряд «Водіння Куста» (що походить з дохристиянських часів) донині проводиться у час Зелених Свят на Рівненському Поліссі, зокрема, в селах Зарічненського та Дубровицького районів Рівненської області. При цьому, цей обряд, максимально наближений до його первісної форми, відтворюється лише в одному місці, у селі Сварицевичі Дубровицького району Рівненської області. Головним учасником дійства є «Куст» – молода дівчина, пишно прикрашена зеленим кленовим, березовим, липовим гіллям, травою і квітами; своїм зовнішнім виглядом вона нагадує справжній кущ. Її «водять» від хати до хати інші молоді дівчата та жінки, співаючи пісень. У цих місцевостях уважається, що чимбільше «Куста» «зайде» на подвір'я, тим кращий врожай буде у господарів.

Термінологія смерті, як і всієї обрядово-ритуальної сфери, дотичної неї, на обширі Українського Полісся доволі різноманітна. На померлу людину, адресата похоронних і поминальних обрядових дій казали: «покійник» («покійний», «покойник», «поко́йний»), «померлий» («померли́ – ця»), «похоронник»; «мерець» («ме́рлий», «мерля́к», «мертвєць», «ме́рший», «мрець», «уме́рший»), «мертвяк». На означення власне похорон, під час яких виконувалися спеціальні дії, пов'язані із підготовкою тіла до поховання, вживали, зокрема, терміни «мерлини», «мертвини» (Олена Боряк, 2021, с. 1335–1348).

Основною характеристикою обрядовості полісян став специфічний обрядовий, зокрема *хореографічний*, календар місцевого населення; він прямо був пов'язаний із сільськогосподарським циклом. У його змісті, формах та організації, пролонговано формувалися як суто специфічні регіональні хореографічні жанри, такі поширювалися загальноукраїнські. В. Ярмола, до власне поліського обрядового танцювального репертуару (у північних районах Рівненської й Волинської областей), долучив два-

весільні ритуальні танці – пахОду й танець батька та матері молоді (Ярмола, 2012, с. 169). Зокрема, танець батька й матері, виконувався змовинах, коли між двома родинами остаточно затверджувалася згода на шлюб (Там само, с. 170).

У цілому, танцювально-рухова основа Поліського краю виокремилася на платформі особливостей життя поліщуків, соціально-культурного розвитку, кліматичного та географічного розташування. Автохтонними джерелами поліського танцю є *рухи і жести*, що базуються на образному відтворенні трудових процесів, традиціях, звичаєвій культурі. У його змісті і формах проявляється життєрадісний характер, оптимізм, щирість та дотепність; ці психологічно-ментальні риси є притаманними поліщукам. Історія культури Полісся сформувала специфічні танцювальні рухи; вони, в цілому, характеризуються як стрибкоподібні, пружні з активним перегинанням корпусу, із поворотами верхньої частини тулубу, поворотами та нахилами голови, угинаннями, нахилиннями, притупами, перескоками, підскоками. У цьому сенсі зауважимо – основними танцями Полісся є *польки, кадрили, козачки, гопачки, хороводи, вальси*.

У танцях Рівненського Полісся співіснують традиційні хореографічні жанри і форми, які, в цілому, є притаманними українській танцювальній культурі; ними є: хороводи, побутові та сюжетно-тематичні танці. Хороводи Рівненського Полісся відрізняються оригінальним стилем, особливою пластичною інтонацією; вони характеризуються спокійною врівноваженістю композиційної побудови, образною пластичністю, округлою завершеністю та граціозністю рухів, плавною, неспішною ходою та благородною простотою манери виконання. Проявом архетипних обрядових уявлень є весняні хороводи і пісні – *рогульки/рогу лейки, архаїчні хороводи-«поколі»* тощо. У ряду змішаних вокально-хореографічних форм дослідники відзначають характерність *«триндичок»*, творів сатиричного, ліричного або гумористичного характеру; у їхньому виконанні ритмічно повторюється проспіваний куплет, одночасно транспонується його смисл у формі різноманітних *притупів, дрібушечок*, обертання на місці з ускладненням тощо. Також треба відмітити, що у ряду танцювальних форм поліського регіону переважають танці парні, масові; при цьому майже відсутні

одиначні чоловічі або жіночі танці на кшталт «Бичків», «Веретенчика», «Терниці», «Скакухи», «Буянського скакунця». Ця своєрідність тексту й хореографічної дії традиційних танців Рівненського Полісся, у свою чергу, має характер комбінацій місцевих танцювальних форм із хореографічними традиціями сусідніх народів (ними є: танок-гра «Чибирийчик», «Крутях»).

Олекса Ошуркевич уважав, що більшість українських народних танців, виконуваних на Поліссі, нагадують типи кругових танців; проте, вони збагачені образними тонкощами; так само парні та сольні танці розвивалися з цього типу (Ошуркевич, 2008).

Відповідно до Ольги Мерлянової (Мерлянова, 2018, с. 37–40), поліські масові танці ведуться переважно за сонцем – ліворуч; хореографічний образ часто містить в собі символи, що прийшли із глибини століть – зооморфні, антропоморфні, астральні, аграрні, шлюбні тощо. Із цієї давнини до сьогодення можливо долучитися до весільного дійства, вечорниць, мальовничих зимових ігор, колядок, щедрівок, веснянок, таємничого поетичного свята «Івана Купала». Дослідниця вважає, що й донині на Поліссі можна побачити народні танці, пов'язані з найдавнішими першоджерелами; що на Поліссі можливо зустріти певну кількість спеціальних закінчених танцювальних форм, які виконуються під час весілля (Етнічні особливості культурного простору хореографічного мистецтва Поліського краю...).

Л. Савчин (Савчин, 2019, с. 138–166) вважає, що аграрна спрямованість ритуалів, присвячених рослинним силам, відображена у весняній обрядовості. При цьому, znana дослідниця стверджує, що в різних регіонах України існували спільні й відмінні назви цих обрядодійств – веснянки (наддністрянська Україна), гаївки, гагільки (Галичина), *маївки*, *магівки* (Полісся), рогульки (Волинь). Відомі також були ягівки, олендарки, риндзівки [Поліська дома].

Висновки. Національна ідентичність народонаселення Поліського регіону склалася на перетині різних культур, які були пролонговані в історичному часо-просторі, починаючи із дохристиянських часів. У наступні історичні доби цей регіон опинився в полі впливу декількох імперій, включаючи радянську. Проте, й донині у світогляді та способі життя поліщуків (полісян) збереглися архаїчні звичаї, традиції, обряди та ритуали, які відтворюють два основні суспільні сегменти – природний цикл та відповідні йому періоди людського життя, включаючи родинний цикл, цикл господарських занять. Вони, в свою чергу, є зафіксованими у витворах народної творчості і культури – у мистецтві, в усній і писемній творчості, у хореографії, у народно-ужитковому мистецтві та побуті тощо. В сучасних умовах буття України є важливим процес збереження цих зразків, їхнє продовження як на вітчизняному, так і на міжнародному рівні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Борисенко В. Побут і дозвілля українки у традиційній етнокультурні. Українки в історії. К.: Либідь, 2004. С. 19–26.
2. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: автореф. дис. ... д-ра мистецтво знав. Київ, 1998. 52 с.
3. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ: ППКП, 1997. 282 с.
4. Власенко О. М. Проблема етнокультурної ідентичності Полісся. Етнокультурний компонент освітньо-виховних систем Полісся. // Збірник наукових праць молодих дослідників. Житомир: Вид-во ЖДУ, 2009. 208 с. С. 18–20.
5. Воропай О. Звичаї нашого народу. Київ: Оберіг, 1993. 592 с.
6. Галицько-Волинський літопис. Львів, 1994. С. 120.
7. Герман Н. В. Природний і культурний ландшафт Полісся рівненщини. *Журнал «Наукові інновації та передові технології»*. #11(13). 2022. Серія «Економіка». С. 154–163.
8. Годовський В. М. Танці Полісся: Підручник. Рівне, 2002. 114 с.
9. Давидюк В. Зачароване Полісся. Публічна лекція, прочитана в Східноєвропейському національному університеті імені Лесі Українки 5 листопада 2012 року, розширена та доповнена. Луцьк: Терен, 2018. 272 с.
10. Давидюк М. Календарна обрядовість Західного Полісся: картографічно-джерелознавчий аспект (купальська жертва). *Фольклористичні зошити*. 2002. Вип. 5. С. 59–72.
11. Здоровега Н. Нариси народної обрядовості на Україні. К.: Наукова думка, 1974. 159 с.
12. Зінько О. В., Зінько Ю. А. Нариси історії української культури. Навчальний посібник для студентів ВНЗ. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2014. 248 с.

13. Етнічні особливості культурного простору хореографічного мистецтва Поліського краю: [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://allref.com.ua/uk/skachaty/Etnichni_osoblivosti_kul-turnogo_prostoru_horeografichnogo_mistectva_Polis-kogo_krayu?page=10
14. Климець Ю. Функціональна семантика вогню у святкуванні Івана Купала на Волині і Волинському Поліссі. Полісся: мова, культура, історія. Київ, 1996. С. 264–268.
15. Ковальчук Н. А. Локальна специфіка традиційних звичаїв та обрядів великоднього циклу на Волинському Поліссі (за польовими матеріалами Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф, зібраними в Камінь-Каширському р-ні Волинської обл.). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Історичні науки*. 2013. № 12. С. 174–179. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnui_2013_12_33
16. Ковальчук В. П. Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. Вип. 4. Розділ: Етнографія, фольклор. 2003. Рівне:Перспектива, 2003. 255 с.
17. Конобродська В. Л. Вербальний компонент традиційного поховального обряду в поліських говорах. Дис. канд. філол. наук. Житомир, 1999. 673 с.
18. Кухаренко О. О. Студювання обрядів родинного й календарного циклів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Культурологія*. 2017. С. 42–47.
19. Лазука В. М. Регіональні дослідження волинського фольклору в роки державної незалежності України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2012. Вип. 18(2). С. 142–147. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2012_18%282%29__33.
20. Легка С. А. Традиції народної культури в українській хореографії. Питання культурології : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2001. Вип. 17. С. 28–37.
21. Лозко Г. С. Українське народознавство. К.: АртЕк, 2006. 472 с.
22. Мандебура-Нога О. Народини: вірування, звичаї, обряди поліщуків (за експедиційними матеріалами). *Етнічна історія народів Європи*. 2002. Вип. 13. С. 46–51. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_2002_13_13
23. Марія Масловська. Поліська вишивка – закований світогляд древлян. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2008. №6 (13). С. 328–331.
24. Мартинчук І. І. Регіональні особливості весільного обряду в Україні. Україна у світовому історичному просторі: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 21 квітня 2017 р. / під заг. ред. К. В. Балабанова. Маріуполь: МДУ, 2017. С. 270–274.
25. Мерлянова О. А. Етнічна хореографічна культура Полісся. *Молодий вчений*. 2018. № 7(1). С. 37–40. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_7%281%29__10
26. Несен. І. І. Комплексне етнографічне вивчення північної Житомирщини: здобутки і перспективи (за матеріалами середини XIX–XX ст.). К.: Центр захисту культурної спадщини від надзвичайних ситуацій. 2005. С. 339–345.
27. Несен І. Міфобрядовий аспект простору у весіллі Центрального Полісся. *Етнічна історія народів Європи*. 2002. Вип. 13. С. 41–46. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_2002_13_12.
28. Олена Боряк. Традиційні уявлення про душу на теренах українського Полісся (за польовими матеріалами). *Народознавчі зошити*. № 6 (162), 2021. С. 1335–1348.
29. Осташ Н. Про назви літніх християнських свят українців: Зелені свята. *Діалектологічні студії 1. Мова в часі і просторі*. 2003. С. 248–268.
30. Ошуркевич О. До джерел. Луцьк: Волинська обл. друкарня, 2008. 351 с.
31. Полісся, Прип'ятське Полісся // *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. К.: Наукова думка, 2011. Т. 8 : Па-Прик. 520 с.
32. Поліська дома / упоряд., комент. В. Давидюк. Вип. II : Весна. Рівне : Волинські обереги, 2003. С. 6.
33. Попович М. В. Нарис історії культури України. К.: «АртЕк», 1998. 728 с.
34. Рудницька Т. Етнічні спільноти України: тенденції соціальних змін. К.: Ін-т соціології ПАН України, 1998. 170 с.
35. Русінова Т. В. Поліська хата в народних обрядах та віруваннях. *Праці Центру пам'яткознавства*. 2011. Вип. 19. С. 211–219. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Рср_2011_19_22
36. Савчин Л. М. Хореографічні традиції етнокультури в методологічній парадигмі культурології. 2019. С. 138–166. Doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-206-7-8>.
37. Ткач Х. Традиційні родильні звичаї та обряди українського Полісся в другій половині XIX–на початку XX століття. *Сіверянський літопис*. 2016. № 6. С. 193–196.
38. Українське весілля / Упоряд. М. Немиро. Рівне: Олег Зень, 2008. 304 с.
39. Українські народні танці. Режим доступу: <http://spadok.org.ua/folklor/ukrayinski-narodni-tantsi>
40. Цвид-Гром О. П. Первісна семантика деяких пісенних символів у весільному фольклорі Західного Полісся. // *Нове життя старих традицій: традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті: матеріали міжнарод-*

ної наукової конференції в рамках V Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня». Луцьк: ПВД «Твердиня», 2007. С. 388–408.

41. Шарапа М. В. Вербальні та невербальні компоненти у весняно-літніх календарних обрядах середнього Полісся. Авторефер. ... канд. філологічних наук. Київ. 2011. 19 с.

42. Шарапа, М. В. Поліські повір'я та обряди, пов'язані з міфічними персонажами Зелених свят та їх номінація. *Етнолінгвістичні студії*. #(1). 2007. Рр. 133–143.

43. Ярмола, В. Танцювальні жанри скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся. *Матеріали до української етнології*. 2012. #11. С. 168–179.

REFERENCES:

1. Borysenko V. (2004) Pobut i dozvillia ukrainky u tradytsiini etnokulturni. Ukrainky v istorii [The life and leisure of a Ukrainian woman in traditional ethno-cultural settings. Ukrainian women in history] K.: Lybid. S. 19–26. [in Ukrainian]

2. Vasylenko K. Yu. (1998) Leksyka ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu [Vocabulary of Ukrainian folk-stage dance]: avtoref. dys. ... d-ra mystetstvo znav. Kyiv. 52 s. [in Ukrainian]

3. Vasylenko K. (1997) Leksyka ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu [Vocabulary of Ukrainian folk-stage dance] Kyiv: IPKPK, 1997. 282 s. [in Ukrainian]

4. Vlasenko O. M. (2009) Problema etnokulturnoi identychnosti Polissia. Etnokulturnyi komponent osvithno-vykhovnykh system Polissia [The problem of ethno-cultural identity of Polissya. Ethno-cultural component of educational systems of Polissya] // Zbirnyk naukovykh prats molodykh doslidnykiv. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU. S. 18–20. [in Ukrainian]

5. Voropai O. (1993) Zvychai nashoho narodu [Customs of our people] Kyiv: Oberih. 592 s. [in Ukrainian]

6. Halytsko-Volynskiy litopys [Galicia-Volyn Chronicle] Lviv, 1994. S. 120. [in Ukrainian]

7. Herman N. V. (2022) Pryrodnyi i kulturnyi landshaft Polissia rivnenshchyny [The natural and cultural landscape of Polissya in the Rivne region] Zhurnal «Naukovi innovatsii ta peredovi tekhnolohii». Seriya «Ekonomika». #11(13). С. 154–163. [in Ukrainian]

8. Hodovskiy V. M. (2002) Tantsi Polissia [Dances of Polissya]: Pidruchnyk. Rivne. 114 s. [in Ukrainian]

9. Davydiuk V. (2018) Zacharovane Polissia. Publichna lektsiia, prochyтана v Skhidnoevropeiskomu natsionalnomu universyteti imeni Lesi Ukrainky 5 lystopada 2012 roku, rozshyrena ta dopovnena [Enchanted Polissya. Public lecture delivered at Lesya Ukrainka Eastern European National University on 5 November 2012, expanded and supplemented]. Lutsk: Teren. 272 s. [in Ukrainian]

10. Davydiuk M. (2002) Kalendarska obriadovist Zakhidnoho Polissia: kartografichno-dzhereloznavchyi aspekt (kupalska zhertva) [Calendar rituals of Western Polissya: cartographic and source aspect (Kupala sacrifice)]. Folklorystychni zoshyty. 5:59-72. [in Ukrainian]

11. Zdroveha N. (1974) Narisy narodnoi obriadovosti na Ukraini [Essays on folk rituals in Ukraine]. K.: Naukova dumka. 159 s. [in Ukrainian]

12. Zinko O. V., Zinko Yu. A. (2014) Narisy istorii ukrainskoi kultury [Essays on the history of Ukrainian culture]. Navchalnyi posibnyk dlia studentiv VNZ. Vinnytsia: TOV «Nilan-LTD», 2014. 248 s. [in Ukrainian]

13. Etnichni osoblyvosti kulturnoho prostoru khoreografichnoho mystetstva Poliskoho kraiu: [Ethnic peculiarities of the cultural space of choreographic art of Polissya region]. [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: http://allref.com.ua/uk/skachaty/Etnichni_osoblyvosti_kulturnogo_prostoru_horeografichnogo_mistectva_Polis-kogo_krayu?page=10 [in Ukrainian]

14. Klymets Yu. (1996) Funktsionalna semantyka vohniu u sviatkuvanni Ivana Kupala na Volyni i Volynskomu Polissi. Polissia: mova, kultura, istoriia [Functional Semantics of Fire in the Celebration of Ivan Kupala in Volyn and Volyn Polissya. Polissya: language, culture, history]. Kyiv. S. 264–268. [in Ukrainian]

15. Kovalchuk N. A. (2013) Lokalna spetsyfika tradytsiinykh zvychaiv ta obriadiv velykodnoho tsykladu na Volynskomu Polissi (za polovymy materialamy Derzhavnogo naukovoho tsentru zakhystu kulturnoi spadshchyny vid tekhnohennykh katastrof, zibranymy v Kamin-Kashyrskomu r-ni Volynskoi obl.). [Local specificity of traditional customs and rituals of the Easter cycle in Volyn Polissya (based on field materials of the State Scientific Centre for the Protection of Cultural Heritage from Man-caused Disasters, collected in the Kamen-Kashyr district of Volyn region)]. Naukovyi visnyk Skhidnoevropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Istorychni nauky. № 12. S. 174–179. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnui_2013_12_33 [in Ukrainian]

16. Kovalchuk V. P. (2003) Etnokulturna spadshchyna Rivnenskoho Polissia. [Ethno-cultural heritage of Rivne Polissya]. IV. Rivne: Perspektyva, 2003. [in Ukrainian]

17. Konobrodska V. L. (1999) Verbalnyi komponent tradytsiinoho pokhvalnoho obriadu v poliskykh hovorakh [Verbal component of the traditional funeral rite in Polissya dialects] Dys. kand. filol. nauk. Zhytomyr. 673 s. [In Ukrainian]

18. Kukharenko O. O. (2017) Studiiuvannya obriadiv rodynnoho y kalendarsnoho tsykliv [Studying the rituals of the family and calendar cycles]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Kulturolohiia. С. 42–47. [in Ukrainian]

19. Lazuka V. M. (2012) Rehionalni doslidzhennia volynskoho folkloru v roky derzhavnoi nezalezhnosti Ukrainy [Regional Studies of Volyn Folklore in the Years of Ukraine's State Independence] *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. 18(2):142-147. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_mssh_2012_18%28%29__33 [in Ukrainian]
20. Lehka S. A. (2001) Tradytsii narodnoi kultury v ukrainskii khoreohrafi [Traditions of folk culture in Ukrainian choreography]. *Pytannia kulturolohii : zb. nauk. pr. / Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv*. Kyiv. 17:28-37. [in Ukrainian]
21. Lozko H. S. (2006) *Ukrainske narodoznavstvo [Ukrainian ethnography]*. K.: ArtEk. 472 s. [in Ukrainian]
22. Mandebura-Noha O. (2002) Narodyny: viruvannia, zvychai, obriady polishchukiv (za ekspedytsiinymy materialamy) [Peoples: beliefs, customs, rituals of Polishchuks (based on expedition materials)]. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*. 13: 46-51. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_2002_13_13 [in Ukrainian]
23. Mariia Maslovska. (2008) Poliska vyshyvka – zakodovanyi svitohliad drevlian. [Polissya embroidery – the encoded worldview of the Drevlyans]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova*. №6 (13). С. 328–331. [in Ukrainian]
24. Martynchuk I. I. (2017) Rehionalni osoblyvosti vesilnoho obriadu v Ukraini [Regional peculiarities of the wedding ceremony in Ukraine]. *Ukraina u svitovomu istorychnomu prostori: zb. materialiv Vseukr. nauk.-prakt. konf., m. Mariupol, 21 kvitnia 2017 r. / pid zah. red. K. V. Balabanova*. Mariupol: MDU. С. 270–274. [in Ukrainian]
25. Merlianova O. A. (2018) Etnichna khoreografichna kultura Polissia [Ethnic dance culture of Polissya]. *Molodyi vchenyi*. 2018. №7(1). S.37-40. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_7%281%29__10 [in Ukrainian]
26. Nesen. I. I. (2005) Kompleksne etnografichne vyvchennia pivnichnoi Zhytomyrshchyny: zdobutky i perspektyvy (za materialamy seredyny XIX–XX st.) [Comprehensive Ethnographic Study of the Northern Zhytomyr Region: Achievements and Prospects (Based on the Materials of the Mid-Nineteenth and Twentieth Centuries)]. K.: Tsentr zakhystu kulturnoi spadshchyny vid nadzvychaynykh sytuatsii. С. 339–345. [in Ukrainian]
27. Nesen I. (2002) Mifoobriadovi aspekt prostoru u vesilli Tsentralnoho Polissia [The Mytho-Ritual Aspect of Space in the Wedding of Central Polissya]. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*. 13:41-46. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_2002_13_12 [in Ukrainian]
28. Olena Boriak. (2021) Tradytsiini uivlennia pro dushu na terenakh ukrainskoho Polissia (za polovymy materialamy) [Traditional ideas about the soul in the Ukrainian Polissya (based on field materials)]. *Narodoznavchi zoshyty*. № 6 (162). S.1335-1348. [in Ukrainian]
29. Ostash N. (2003) Pro nazvy litnikh khrystyianskykh sviat ukraintsiv: Zeleni sviata [About the names of Ukrainian summer Christian holidays: Green holidays]. *Dialektolohichni studii 1. Mova v chasi i prostori*. S. 248–268. [in Ukrainian]
30. Oshurkevych O. (2008) Do dzherel [To the sources]. *Lutsk: Volynska obl. Drukarnia*. 351 s. [in Ukrainian].
31. Polissia, Prypiatske Polissia [Polissia, Pripjat Polissia] // *Entsyklopediia istorii Ukrainy : u 10 t. / redkol.: V. A. Smolii (holova) ta in.; Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy*. K.: Naukova dumka, 2011. T. 8 : Pa-Pryk. 520 s. [in Ukrainian]
32. Poliska doma [Polissya house] / uporiad., koment. V. Davydiuk. *Vyp. II : Vesna. Rivne : Volynski oberehy*, 2003. S. 6. [in Ukrainian]
33. Popovych M. V. (1998) *Narys istorii kultury Ukrainy [An outline of the history of Ukrainian culture]*. K.: «ArtEk». 728 s. [in Ukrainian]
34. Rudnytska T. (1998) Etnichni spilnoty Ukrainy: tendentsii sotsialnykh zmin [Ethnic communities in Ukraine: trends in social change]. K.: *In-t sotsiologii PAN Ukrainy*. 170 s. [in Ukrainian]
35. Rusinova T. V. (2011) Poliska khata v narodnykh obriadakh ta viruvanniakh [Polissya hut in folk rituals and beliefs]. *Pratsi Tsentru pamiatkoznavstva*. 19:211-219. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pcp_2011_19_22
36. Savchyn L. M. (2019) Khoreografichni tradytsii etnokultury v metodolohichnii paradyhmi kulturolohii [Choreographic traditions of ethnic culture in the methodological paradigm of cultural studies]. С. 138–166. doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-206-7-8>. [in Ukrainian]
37. Tkach Kh. (2016) Tradytsiini rodylni zvychai ta obriady ukrainskoho Polissia v druhii polovyni XIX-na pochatu XX stolittia [Traditional birth customs and rituals of Ukrainian Polissya in the second half of the nineteenth and early twentieth centuries]. *Siverianskyi litopys*. № 6. S. 193–196. [in Ukrainian]
38. *Ukrainske vesillia [Українське весілля] / Uporiad. M. Nemyro*. Rivne: Oleh Zen, 2008. 304 s. [in Ukrainian]
39. *Ukrainski narodni tantsi [Ukrainian folk dances]* Rezhym dostupu: <http://spadok.org.ua/folklor/ukrayinski-narodni-tantsi> [in Ukrainian]
40. Tsvyd-Hrom O. P. (2007) Pervisna semantyka deiakykh pisennykh symvoliv u vesilnomu folklori Zakhidnoho Polissia [The Primary Semantics of Some Song Symbols in the Wedding Folklore of Western Polissya] // *Nove zhyttia starykh tradytsii: tradytsiina ukrainska kultura v suchasnomu mystetstvi i pobuti: materialy mizhnarodnoi naukovoï konferentsii v ramkakh V Mizhnarodnoho festyvaliu ukrainskoho folkloru «Berehynia»*. Lutsk: PVD «Tverdnyia». S. 388–408. [in Ukrainian]

41. Sharapa M. V. (2011) Verbalni ta neverbalni komponenty u vesniano-litnikh kalendarnykh obriadakh serednoho Polissia [Verbal and non-verbal components in the spring-summer calendar rites of Middle Polissya]. Avtorefer. ... kand. filolohichnykh nauk. Kyiv. 19 s. [in Ukrainian]
42. Sharapa, M. V. (2007) Poliski poviria ta obriady, poviazani z mifichnymy personazhamy Zelenykh sviat ta yikh nominatsiia [Polissya beliefs and rituals related to mythical characters of the Green holidays and their nomination]. Etnolinhvistychni studii . #(1). Pp. 133–143. [in Ukrainian]
43. Yarmola, V. V. (2012) Tantsiuvalni zhanry skrypkovoi muzyky Rivnensko-Volynskoho Polissia [Dance genres of violin music of Rivne-Volyn Polissya]. Materialy do ukrainskoi etnologii. 2012. #11. С. 168–179.[in Ukrainian]

УДК 793.31(477.86)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-12>

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). Прикарпатський народно-сценічний танець та його стилізація у балетній виставі. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 84–91, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-12>

ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ ТА ЙОГО СТИЛІЗАЦІЯ У БАЛЕТНІЙ ВИСТАВІ

У статті проаналізовано процес та розглянуті особливості стилізації Прикарпатського народно-сценічного танцю у сучасній балетній виставі на прикладах вистав М. Трегубова «Хустка – Довбуша» у двох редакціях та «Сойчине крило», балету «Тіні забутих предків» у постановках Т. Романової, Н. Скорульської та В. Федотова, одноактного балету «Каменярь» О. Лань, та нової версії балету «Тіні забутих предків» у постановці А. Шошина. На основі зробленого аналізу виокремлено закономірності роботи балетмейстера у процесі стилізації.

Мета статті – дослідити особливості стилізації народно-сценічного танцю Прикарпаття у балетній виставі. Визначити закономірності роботи балетмейстера в процесі стилізації народного танцю.

Методологія дослідження. Методологія дослідження передбачає використання культурно-мистецьких підходів та загальнокультурних методів. За допомогою історико-культурологічного методу розглянуто динаміку розвитку народно-сценічного танцю в процесі його стилізації в балетній виставі. Для аналізу балетних вистав використано системний підхід та порівняльний метод. Системний підхід також використано для окреслення закономірностей у роботі балетмейстера в процесі стилізації народного танцю. Герменевтичний метод допоміг проаналізувати особливості інтерпретації народного танцю різними хореографами. За допомогою порівняльного аналізу здійснено дослідження праць науковців, що пов'язані з тематикою публікації. В цілому дослідження передбачає комплексний підхід до вивчення та висвітлення даної теми.

Наукова новизна дослідження полягає в осмисленні процесу стилізації народно-сценічного танцю в балетних виставах минулого і сучасності та окресленні закономірностей роботи балетмейстера в цьому процесі.

Висновки. За результатами дослідження можна констатувати, що процес стилізації народного танцю в національній балетній виставі відбувається за канонами класичного народного танцю. І надалі він залишається головним виразним компонентом сценічної дії.

Ключові слова: українська культура, хореографічна культура, культурний код, народно-сценічний танець, народний танець, балет, стилізація.

Karyna KURTIEVA

Postgraduate Student, Kharkiv State Academy of Culture, Bursatskyi uzviz, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057
ORCID: 0000-0001-8434-764X

To cite this article: Kurtieva, K. (2023). Prykarpatskyi narodno-stsenichnyi tanets ta yoho stylizatsiia u baletnii vystavi [Carpathian folk stage dance and its stylization in a ballet performance]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 84–91, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-12>

CARPATION FOLK STAGE DANCE AND ITS STYLIZATION IN A BALLET PERFORMANCE

The article analyzes the process and considers the peculiarities of stylization of the Carpathian folk-stage dance in the modern ballet performance on the examples of M. Trehubov's "Dovbush's Shawl" in two editions and "The Ilyushin Wing", ballet "Shadows of Forgotten Ancestors" by T. Romanova, N. Korulska. Trehubov's "Dovbush's Shawl" in two editions and "The Jay's Wing", the ballet "Shadows of Forgotten Ancestors" staged by T. Romanova, N. Skorulska and V. Fedotov, the one-act ballet "The Stonemason" by O. Lan, and the new version of the ballet "Shadows of Forgotten Ancestors" staged by A. Shoshin. On the basis of the analysis, the regularities of the choreographer's work in the process of stylization are highlighted.

The purpose of the article is to study the peculiarities of stylization of the folk-stage dance of Prykarpattia in a ballet performance. To determine the regularities of the choreographer's work in the process of stylizing folk dance.

Research methodology. The research methodology involves the use of cultural and artistic approaches and general cultural methods. Using the historical and cultural method, the dynamics of the development of folk-stage dance in the process of its stylization in a ballet performance is considered. A systematic approach and a comparative method were used to analyze ballet performances. The systematic approach was also used to outline the regularities in the choreographer's work in the process of stylizing folk dance. The hermeneutic method helped to analyze the peculiarities of folk dance interpretation by different choreographers. The comparative analysis was used to study the works of scholars related to the subject of the publication. In general, the study provides a comprehensive approach to the study and coverage of this topic.

The purpose novelty of the study is to comprehend the process of stylization of folk-stage dance in ballet performances of the past and present and to outline the patterns of the choreographer's work in this process.

Conclusions. Based on the results of the study, it can be stated that the process of stylization of folk dance in the national ballet performance took place according to the canons of classical folk dance. And in the future, it remains the main expressive component of the stage action.

Key words: ukrainian culture, choreographic culture, cultural code, folk-stage dance, folk dance, ballet, stylization.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Проблема стилізації народно-сценічного танцю у сучасній балетній виставі наразі досить актуальна. Це пов'язано з викликами, що постали перед суспільством в останній час, а саме, з проблемою національної самоідентичності через народний танець. Збереження прикарпатського народно-сценічного танцю та оцінка важливості його впливу на сучасну хореографічну культуру, а саме, на розвиток української балетної вистави через процес стилізації та осучаснення є актуальним та цікавим не тільки для науковців, а й для вимогливого сучасного глядача, що все більше тяжіє до споглядання і осмислення свого, українського національного мистецтва як культурного коду нації.

Аналіз досліджень та публікацій. Хореографічне мистецтво Прикарпаття вивчали у різні періоди В. Авраменко, В. Верховинець, А. Гуменюк, В. Шухевич, Р. Герасимчук та інші. Праці цих дослідників окреслили подальші шляхи для його розвитку. Сучасними дослідниками хореографічної культури Прикарпатського регіону є О. Квецко, О. Бігус, Н. Марусик, А. Тимчула, Л. Триняк. Проблему національної балетної вистави піддавали науковому розгляду Ю. Станішевський, Н. Семенова, П. Білаш. Наукові праці як попередників, так і сучасників мають на меті, перш за все, збереження хореографічної культури Прикарпаття та її розвиток в нових сучасних умовах.

Мета статті – дослідження особливостей стилізації народно-сценічного танцю Прикарпаття у балетній виставі. Визначення закономірностей роботи балетмейстера в процесі стилізації народного танцю.

Виклад основного матеріалу. Висвітлюючи функцію прикарпатського народного танцю у балетних виставах треба взяти до уваги парадигму діяльності національної балетної вистави. Говорячи про «національну балетну виставу» слід розуміти, що це вистава, яка сформувалася на народній основі (має сюжет з різних українських народних творів, має музику на основі фольклорного матеріалу, має хореографічний текст, що базується на синтезі класичного і українського народного танців) та носить український національний характер, зберігаючи народні образи та традиції (Семенова, 2019, с. 59–60). Балетні вистави, які створені на основі автентичного матеріалу є синтезом мистецтв, стали поштовхом у подоланні різного роду соціокультурних процесів суспільства. Симбіоз українського народного та класичного танців мало на меті взаємобогачення задля висвітлення соціально значущих проблем. Також слід розуміти, що синтез різних мистецтв передбачає домінанту одного, пануючого над іншими, що є додатковими.

Аналізуючи синтез драматичної вистави та народного танцю слід зауважити, що хід цього поєднання проходив досить гнучко: фольклорний танець ґрунтовно не змінював своїх форм, засобів виразності, основ композиційної будови, а виступав повноцінною складовою, що доповнював сюжет вистави. Все ж рівноправної взаємодії не відбулось. Це, радше, обумовлено тим, що у підвидах одного виду мистецтва один буде домінувати над іншим. Пріоритет у цьому поєднанні віддавали балетмейстерам класичного танцю, бо саме вони працювали над створенням балетної вистави яка б зберегла народні традиції. Результатом цього симбіозу

стала національна балетна вистава, реалізована у діяльності балетних труп театрів опери і балету. На основі балетних вистав: «Хустка Довбуш», «Тіні забутих предків», «Сонячне крило» можна зробити докладний аналіз особливостей поєднання у балетних виставах Прикарпаття класичного та народного танців.

Поява національної балетної вистави, як зазначав Ю. Станішевський, це результат діяльності балетмейстерів, що переносили народний танець у сценічний простір та використовували його у драматичних виставах (Станішевський, 2003, с. 122). Це було причиною того, що національна балетна вистава з'явилася на професійній сцені, у порівнянні з появою народного танцю, значно пізніше.

«Хустка – Довбуш» М. Трегубова на музику А. Кост-Анатольського – перша балетна вистава в якій використали прикарпатський народний танець. Ця постановка була реалізована на сцені Львівського театру опери та балету (Захарчук, 2013) у 1951р. та 1953 р. (з редакціями). Літературною основою стали пісні та легенди про ватажка гуцулів Олексу Довбуша. М. Трегубов майстерно поєднав соціалістичні реалії та героїчне минуле гуцулів, без цього поєднання існування такої балетної вистави не було б можливим.

В лібрето велась оповідь про колгоспне свято, де за стаханівську працю відбувалось нагородження червоною хусткою (Амірагова, 1951). У минулому червона хустка була символом боротьби селян проти польських гнобителів. Хореоавтор саме через хустку повертав глядача у історичну дійсність. Завершується вистава масовим життєрадісним танцем на колгоспному лані навколо деревка, пов'язаного червоною хусткою.

Після опрацювання гуцульської фольклорної спадщини М. Трегубов майстерно переплів як малі форми (варіації, па де де), так і масові номери. «Аркан», «Коломийки», «Решето» – традиційні фольклорні танці розпочинали балетну виставу (Чурпіта, 2017, с. 141). Крім гуцульських танців у виставі зустрічаються і польські народні танці, що були вдало адаптовані до класичної вистави. Посилити сприймання та більш детально розкрити хореографічні образи у сцені весілля допоміг саме характерний польський танець. Інтерпретація польського народного танцю була запози-

чена М. Трегубовим з балетів Маріуса Петіпа та Лева Іванова. Польський характерний танець у балеті «Хустка Довбуша» був створений відповідно сталих традицій, завдяки чому він досить сильно вирізняється з-поміж гуцульських танців, що за своєю тогочасною інтерпретацією були інноваційними.

Сольний танець Дзвінки та дуетний танець Довбуша і Дзвінки сповнені ліризму та ніжності. Адажіо, створене М. Трегубовим, в повній мірі розкриває почуття закоханих. Па де де має досить багато підтримок (академізованих фольклорних у тому числі); положення рук наслідують гуцульську народну танцювальну традицію. Танцювальні моменти, де зображені почуття головних героїв, розкриваються і більшій мірі засобами виразності класичного танцю. Масові сцени та танці навпаки ретранслюються використовуючи гуцульський народний колорит. Рустикальне середовище посилюється використанням народних танців. Наприклад, сцена у таборі опришків подається завдяки перетрактовці гуцульського фольклору. Це танці опришків, танці дівчат, циганські та молдавські танці, сольний гопак Івася, героїчний танець Довбуша (Чурпіта, 2017, с. 141). Класичні пози доповнені у виставі різкими та дрібними гуцульськими рухами. Так дівчата виконували на пуантах «тропіки» та «дрібушечки», завдяки чому зберігалась атмосфера та характер гуцулів. «...цікаве поєднання класичного балету з народними танцями. Перехід із пуантів на каблук невідчутний, обмежений і природний» (Амірагова, 1951).

Вистава М. Трегубова та колективна робота композитора, диригента та автора лібрето була сприйнята критиками досить добре з точки зору її унікальності при реалізації гуцульської народної тематики у академічному балеті. Але було вказано на недоліки, зокрема на недосконалість «Аркану», необхідність посилення лінії героїзму та драматизму та позитивного розкриття соціалістичної дійсності. Ці недоліки автор виправив у наступній реалізації вистави.

Можна констатувати, що М. Трегубову вперше вдалося синтезувати класичний та гуцульський народний танці в балетній виставі. Автор успішно адаптував виразні засоби гуцульського народного танцю до умов класичної балетної вистави. «Це був ще один

важливий крок у розвитку героїко-романтичного жанру на національній основі через засвоєння методів сучасної хореографічної режисури» (Чурпіта, 2017, с. 142).

У 1957 р. світ побачив наступну балетну виставу М. Трегубова на основі національної тематики, яка різко відрізнялася від «Хустки Довбуша» – «Сойчине крило». Лібрето, створене за новелою І. Франка, відображає тенденції модернізму, що панували в тогочасному суспільстві. Балет є прикладом психологічної вистави. Розвиток образів у виставі відбувається в складних умовах взаємодії вчинків та реакції. Внутрішній світ героїв розкривається зберігаючи національний характер та колорит. Сюжет вистави не дає можливість для формування хореографічної складової тільки на національній основі. В порівнянні з балетом «Хустка Довбуша» менше хореографічних сцен, що зображають традиційний гуцульський фольклор.

Сюжетом вистави є життєва історія Мані та Массіно. Історія кохання від якого втекла Маня аби покарати його (Массіно) за самокоханість та егоїстичне життя. Дії вистави це розповідь Мануся про своє життя та поневіряння які на нього випали. У виставі Маня зображена чутливою, звабливою, зворушливою. Вона втілює у собі «жіноче начало» світу. Перша частина – віддзеркалення подій та почуттів між Манусею і Массіно, кохання, що призвело до психологічної поразки. Друга частина – розповідь про життя Мані (відносини зі злодієм, історія у кабаре і японському чайному домі) та кохання до Массіно, що дало дівчині сили вижити та зберегти душевну чистоту і відданість першому коханню.

У балетній виставі «Сойчине крило» критики виділяють три хореографічні пласти. Перший – синтез гуцульського народного танцю з класичним. Ця складова має особливе значення для розуміння характеру тлумачення гуцульського танцювального фольклору у різних формах вистави. Цей пласт пов'язаний з коломийковими формами, як і у виставі «Хустка Довбуша» та з музичною партитурою, яка спирається на коломийкові мотиви та структуру. На думку дослідників цей пласт є «найяскравішим щодо музично-хореографічного осмислення та оригінальності авторського трактування» (Король, 2017).

На думку критиків вистава справляла враження завдяки багатобарвності дивертисментних танців. Це танці у варшавському кабаре, танці дівчат, танго апаша, танці у Манжурії. Крім цього балетна вистава вражала психологічним драматизмом. М. Трегубов прагнув до яскравої танцювальності, завдяки колоритним гуцульським танцям та темпераменту (Станішевський, 2003, с. 178). Завдяки першому епізоду вистави «Сойчине крило» вона зайняла достойне місце українських національних вистав. Автор зміг вивільнити танець від умовних рухів та пантоміми та проінтегрувати хореографічні образи достатньою психологізацією. Танці Манусі та Массіно змістовні, вдало поєднують класичний і гуцульський народний танці. Ю. Станішевський, описуючи початок вистави, зазначив: «...На лісову галявину біля хатини лісника, що загубилася серед високих Карпат у синьо-рожевому тумані, немов легкокрила сойка, вилітала щаслива Мануся – Н. Слободян, яка в легкому граціозно-прозорому танці линула назустріч коханому – юному поету Массіно (О. Поспелов). Її варіація мінилася різноманітними гранями гуцульського хореографічного фольклору, органічно вплетеного в класичну танцювальну тканину» (Станішевський, 2003, с. 178).

«Хустка Довбуша» та «Сойчине крило» не увійшли в «золотий фонд» вистав, бо були поставлені лише на сцені Львівського театру опери та балету.

Балет «Тіні забутих предків» за однойменною повістю М. Коцюбинського на музику В. Кирейка створений у 1960р. також базувався на синтезі класичного та народного гуцульського танців. Лібретто створене Т. Романовою, Н. Скорульською та Ф. Коцюбинським. Це своєрідна історія кохання українських Ромео і Джульєти, що закінчилося смертю дівчини Марічки, яку Іван не зміг пережити, лишившись нещасним та вірним своїй коханій. Балет складається з трьох дій та восьми картин. У них відтворюється духовне життя гуцулів, мальовничі гірські пейзажі, та протиставляється дружба Марічки та Івана і існування Палагни і Мольфара. Дружба між дівчинкою та хлопчиком з ворогуючих сімей показана в першій дії вистави. Далі зображення кохання молодих людей, якому завадила смерть Марічки. Дві наступні дії це розповідь про подальше життя

Івана та тугу за коханою. Навіть одруження з Палагнуою не врятувало від цієї туги. Іван тікає до лісу, де бачить Марічку у образі Мавки, але зривається у прірву та помирає.

В. Кирейко у своїй музичній драматургії зосередив увагу на масштабних сценах: весільному поході та весіллю, чоловічим танцям на полонині, заключній сцені прощання з Іваном та танцям під час поховання. Композитор старався передати традиції та побут горян, їхні обряди та звичаї, що зображені у повісті М. Коцюбинського. Цим скористалась Т. Романова та поєднала темпераментний гуцульський танець з класичними та у дивертисментних танцях. Виставу не дуже схвально сприйняли критики, звинувативши хореоавторку в поверхневому підході до музичної драматургії.

У 1963 р., у Київському театрі опери та балету, Н. Скорульська здійснила наступну постановку вистави. Ця спроба ставила перед собою завдання окрім передачі послідовності подій стати психологічною драмою, розкривши внутрішній світ героїв засобами виразності хореографічного мистецтва. Критики зауважували, що Н. Скорульська дуже прямолінійно перенесла русти кальні мотиви до балетної вистави. Невизначною та непереконливою стала фінальна сцена вистави. К. Балог була консультантом, яка допомагала перенести народно-сценічні зразки у балетну виставу. Завдяки її досвіду народно-сценічні танці гуцулів були вдало адаптовані зі збереженням всіх танцювальних традицій. Цей варіант вистави, хоча і вирізнявся деякою побутовістю масових сцен, але зміг удосконалити лексичні прийоми балетних вистав національної тематики.

Найвдалішою спробою реалізації сюжету М. Коцюбинського була вистава В. Федотова (асистент балетмейстера – Ірина Демлер) у 1989 р. на сцені Київського театру класичного балету. Відгуки критиків на цю версію були досить схвальними. Вже у 1990 р. Укртелефільмом була створена екранізація даного балету. Це дало можливість для детального аналізу хореографічної партитури, а також для визначення способів витлумачення народного гуцульського танцю у класичній балетній виставі.

З самого початку відчувається наскільки вдало переосмислено гуцульський фольклор. Вже на початку першої дії, у хороводі, використовуються типові для Прикарпаття рисунки

та положення рук. За допомогою виразних засобів гуцульського народного танцю, а саме, рухів з братками, стрибків з зігнутими ногами, підсічок, чоловічих підтримок показані взаємовідносини між ворогуючими родинами. У постановці танцю «Аркан», у сцені в таборі чабанів, збережена гуцульська першооснова: використана колова форма, рухи на зігнутих колінах, стрибки, присядки, підтримки. Взаємодія класичної та народно-сценічної хореографії у цьому епізоді простежується найменше, а домінуючими є рустикальні принципи у виконанні рухів. На противагу дуетний танець Марічки та Івана та варіація Марічкистворено у класичних формах. В. Федоров уміло поєднав класичний танець з виразними засобами гуцульського народного танцю. У варіаціях Марічки «голубці», «чосанки», «тропіки» виконано на пуантах, а положення рук підкреслює першооснову. За рахунок класичного танцю різкість у змінах рухів пом'якшились, а танець, загалом, став легким та невимушеним.

Дуетний танець передає почуття та емоційний стан закоханих. Він є синтезом народного та класичного танців, проте, набув форм неокласичного. Це виражається у зміні класичних підтримок, положеннях рук та тулуба. Зберегла першооснову танцю Прикарпаття і Коломийка, що виконана молодими гуцулами. Цей танцювальний епізод не мав значного поєднання різних видів хореографічного мистецтва, що стало приводом для критики.

Здебільшого виразним засобами класичного танцю вирішена сцена загибелі Марічки. Модернові тенденції у синтезі з класичним танцем використані для постановки танцю мавок; яскраву характеристику головної героїні виражається інтерпретацією рухів народного танцю; використані складні акробатичні елементи та осучаснені підтримки.

Суттєво відрізняються за характером танці у сцені весілля Івана з Палагнуою від дуетів Івана та Марічки. Рухи Палагни різкіші, перевагу віддано високим стрибкам, класичним позам та елегантним обертам. Національний колорит простежується у положеннях рук, тулуба, «переступниках», обертаннях по першій паралельній позиції. Танець подружок Палагни у цій дії вирішено яскравіше за рахунок академізації народного танцю. Балетмейстер вдало адаптував «тропіки», «чосанки», «вихиляс-

ники», «голубці» тощо. Всі ці форми використані з урахуванням класичних канонів, проте мають народне підгрунття. Підтримки, стрибки з підігнаними ногами, складна чоловіча техніка, що характерна гуцульському танцю також використана у сцені весілля.

У наступній сцені виконуються коломийки, що зберігають основні рухи та композиційну структуру народного танцю. Балетмейстер академізував масовий танець, зберігши фольклорну основу. У першій половині вистави масові сцени вирішені з домінантою класичного танцю. У другій – стилізованого народного танцю. Боротьба за увагу Палагни між чоловіками вдало додана до загального танцю, а використаний для цього народний танець задовольнив усі потреби у розвитку сюжету. Прийоми вирішення просторової композиції зосереджують у вагу на чоловічих присядках, що були вперше використані.

Хореографія вирішення дуетного танцю Палагни та Мольфара опирається на осучаснене пластичне рішення та складні підтримки. Цей танець пристрасний, темпераментний та менш ліричний у порівнянні з танцем Марічки та Івана.

Виразними засобами класичної хореографії вирішена сцена загибелі Івана. Тільки у кінці вистави у сцені поховання В. Федоров повертає народну коломийку, використовуючи основний крок коломийки, парні гуцульські обертання, типові положення рук, підтримки та стрибки з підігнутими ногами.

В якості недоліків критики виділили спрощене відтворення музичного матеріалу, заміна танців чабанів танцями овечок, що замість ствердження безкінечності життя та руху спростило вирішення фінальної сцени. Апофіозна концепція М. Коцюбинського вирішена прийомами мінімалізму та зосереджена на хороводній дії, у час, коли душа Івана відходила у полон мавок. Автор таким способом не наслідував психологічний контраст радості та горя буття, що був закладений письменником, а констатував безконечність обох дій.

Наталія Слободян – тогочасна прима-балерина Львівського театру опери та балету ім. І. Франка була солісткою усіх трьох описаних вистав. Ліричне обдарування виконавиці, її уміння втілити складні образи було оцінене критиками у «Хустці Довбуша» (Туркевич,

1999, с. 177). У «Сойчиному крилі» балерина створила драматичний образ дівчини Манусі, яка, незважаючи на всі лихі перипетії долі, проносить у своїй душі любов до рідної землі та до коханого Массіно. Перша редакція вистави «Тіні забутих предків» (1960 р.) була несхвально прийнята критиками, які констатували, що Н. Слободян не змогла розкрити свій творчий потенціал.

Одноактний балет «Каменярь» на музику М. Скорика, 1967 р. постановка у Львові, 1969 р. у Києві, став спробою адаптації народного танцю у класичній виставі. Пізніше, була спроба реалізувати літературні твори сучасних авторів, де основна увага була зосереджена на гуцульському фольклорі. Це балетна інтерпретація твору «Дон Жуан з Коломиї» Л. Захер-Мазохи, що була втілена хореографом О. Лань на музику О. Козаренка та увійшла в репертуар модерн-балету «Акверіас». Авторка вдало поєднала гуцульську народну хореографію з елементами модерн-джаз танцю. Постановка вирішена з використанням принципів театралізації та перформансу, а критики назвали балет балетом-інсталяцією, танцювальним видовищем та балетом-перформансом».

У 2021 р. розпочата робота над новою версією балету «Тіні забутих предків». Її автор балетмейстер, соліст «Київ модерн-балету», заслужений артист України Артем Шошин, який намагається втілити своє, сучасне, бачення повісті М. Коцюбинського на музику М. Скорика. Зі слів автора, історія Марічки та Івана буде розгортатися у теперішні часи. Балетна вистава залишається у роботі, а автор буде мізансцени використовуючи контрастність виразальних засобів, принцип постійного фокусування уваги глядача на зміні емоцій від драми до радості.

Дослідженнями Прикарпатської культури від початку формування до сьогодення займалися балетмейстери-митці класичної спадщини. Підставою для створення балетів на основі фольклору Прикарпаття стала поява симфонічної музики у балетному жанрі А. Кос-Анатольського, В. Кирейка. Своєрідним центром, в якому створювалися класичні балети, де поєднувався класичний танець з народною гуцульською хореографією став Львівський театр опери та балету. Традицію відродження національної культури в балетній виставі започаткували М. Трегубов,

Т. Романова, Н. Скорульська. Вони запропонували принципи та засоби обробки гуцульського танцю або його форм в контексті класичного танцю. Хоча критики недуже схвально оцінювали ці вистави, та вони заклали фундамент для формування балетмейстерської школи в Україні. Сучасні роботи В. Федотова, О. Лань мають підґрунтя закладене попередниками.

З появою балетних вистав, в яких адаптований фольклорний танець, балетмейстери почали відмовлятися від використання для розвитку сюжетупантоміми в балетних виставах.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Прикарпатський народний танець як культурне явище дає широку можливість для подальших досліджень. Ці дослідження, в свою чергу, будуть сприяти збереженню та популяризації народного танцю.

Стилізація народного танцю в національній балетній виставі проходила за канонами класичного народного танцю. Він залишається головним виразним компонентом сценічної дії.

Зробивши аналіз національної балетної вистави, зміст якої розкривається засобами

класичного танцю, виокремимо закономірності балетмейстерської роботи:

– лібрето має в основі літературний чи художній твір, що характеризує гуцульський народ;

– музична партитура на основі народного гуцульського фольклору;

– органічне співіснування двох форм академічного фольклорного танцю: перенесеного фольклорного зразка та класичної форми, насичених типовими для народного танцю Прикарпаття рисами;

– найвиразнішим у симбіозі народного та класичного танців у балетних виставах є масові хореографічні сцени;

– додатковими засобами слугує використання зброї, музичних інструментів, декорацій, предметів побуту регіону;

– максимально наближені за ментальністю та темпераментом до споживача мистецького продукту хореографічних образів;

– збереження автентики в деталях гуцульського народного костюми для посилення національного колориту.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Амірагова Є. «Хустка Довбуша» новий радянський балет Львівського оперного театру. Радянське мистецтво, 1951. 11 квітня.
2. Захарчук Н. В. Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2013. Вип. 24. С. 218–226.
3. Король А. М. Образ Мані у балеті «Сойчине крило» композитора А. Кос-Анатольського у постановці М. Трегубова. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 265–269.
4. Марусик Н. І. Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця XIX–XXI 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*. Дрогобич, 2021. Вип. 44, т. 2. С. 60–65.
6. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі XX – початку XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.04. Харків, 2019. 240 с.
7. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії : монографія. Київ : Муз. Україна, 2003. 438 с.
8. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях. Київ : Інтеграл, 1999. 224 с.
9. Чурпіта Т. (2017). Повернення Миколи Трегубова до Львівського театру опери та балету (1950–1951 рр.). *Культурологічна думка*. Київ, 2017. № 11. С. 137–145.
10. 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.

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. Zakharchuk, N. V. (2013). Tvorchak kontseptsiia baletmeistera Mykoly Trehubova [The creative concept of choreographer Mykola Tregubov]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Art Criticism Notes*, 24, 218–226 [in Ukrainian].
3. Korol, A. M. (2017). Obraz Mani u baleti «Soichyne krylo» kompozytora A. Kos-Anatolskoho u postanovtsi M. Trehubova [The image of Mani and the ballet «Soychine wing» by the composer A. Kos-Anatolskyi and staged by M. Tregubov]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam : Mystetstvoznavstvo – Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development. Direction: Art History*, 24, 265–269 [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 Drohobysk*. (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] *Candidate's thesis*. Kharkiv: KhSAC [in Ukrainian].
7. Stanishevskiy, Yu. O. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii : monohrafiia [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history : monographia]*. Kyiv: Mus. Ukraine [in Ukrainian].
8. Turkevich, V. (1999). *Khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy u personaliiakh [Choreographic art of Ukraine in personalities]*. Kyiv: Integral [in Ukrainian].
9. Churpita, T. (2017). Povnennia Mykoly Trehubova do Lvivskoho teatru opery ta baletu (1950–1951 rr.) [Mykola Tregubov's return to the Lviv Opera and Ballet Theater (1950–1951)]. *Kulturologichna dumka – Culturological thought*, 11, 137–145 [in Ukrainian].
10. 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-Kary*. (No. 20), (pp. 160–167). Kyiv [in Ukrainian].

УДК 7.072.3:323(477)"193"(092)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-13>

Юлія ПІВТОРАК

магістр культурології, старший викладач кафедри культурології, Український католицький університет, вул. Козельницька 2а, 415, м. Львів, Україна, 79013

ORCID: 0000-0001-8778-6322

Бібліографічний опис статті: Півторак, Ю. (2023). Андрій Хвиля як мистецький критик, *Fine Art and Culture Studies*, 5, 92–99, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-13>

АНДРІЙ ХВИЛЯ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ КРИТИК

Стаття торкається тематики української художньої культури та мистецької критики 1930-х років. Метою статті є означення основних тенденцій формування нового дискурсу української радянської художньої критики та аналіз його загальних характеристик. Матеріалом для дослідження стали публікації у журналі «Образотворче мистецтво. Альманах» 1934 року, автором яких був комісар УРСР Андрій Хвиля. У тоталітарному режимі влада опосередковано та прямо реалізується та відтворюється у дискурсі та не може бути реальною без комунікації, потребує тексту, знань, переконань та ідеології, що її підтримують та відтворюють. У 1930-х радянська тоталітарна мова поступово заповнювала простір української культури: через переклади, редагування, створення нових «ідеологічно правильних» словників. Паралельно відбувався процес створення канону радянської культури, активними учасниками якого були мистецькі критики.

Поява текстів, авторами яких ставали чиновники найвищого рангу й виконували інквізиторські функції, була прикметною для періоду становлення тоталітаризму в Україні, коли сталінське керівництво змінювало соціально-економічні основи суспільства. Особа автора та рівень його владних повноважень забезпечували особливий спосіб сприйняття тексту. Займаючи гібридну позицію у полі культури, яка поєднувала приналежність до владних органів та право на естетичне висловлювання, Хвиля є зразком «подвійного агента», влада якого походить з-поза цього поля, а висловлювання мають ідеологічний характер. З допомогою аналізу зразків індивідуального доробку критика та порівняння його ідеологізованої оцінки творів із їх нейтральним сучасним мистецтвознавчим аналізом, можна зробити висновки про основні тенденції оцінювання художніх творів з позиції влади а не академічного мистецтвознавства, характерні для декади 1930-х, а також про властивості нового дискурсу критики.

Ключові слова: художня критика, радянська, Хвиля, твір, тоталітаризм, мова.

Yuliya PIVTORAK

MA in Cultural Studies, Assistant Professor at the Department of Cultural Studies, Ukrainian Catholic University, 2a Kozelnytska str., Lviv, Ukraine, 79013

ORCID: 0000-0001-8778-6322

To cite this article: Pivtorak, Yu. (2023). Andriy Kkvylia yak mystetskyi krytyk [Andriy Khvyliya as an Art Critic]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 92–99, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-13>

ANDRII KHVYLIA AS AN ART CRITIC

The article concerns the topic of Ukrainian artistic culture and art criticism of the 1930s. The article aims to identify the key trends in the formation of a new discourse of Ukrainian Soviet art criticism and to analyze its general characteristics. The research is conducted on the material of the publications in the "Fine art. Almanac" magazine of 1934, authored by the Ukrainian SSR education commissar Andrii Khvyliya. In a totalitarian regime, power is indirectly and directly realized and reproduced in discourse and cannot be real without communication, it requires text, knowledge, beliefs and ideology that support and reproduce it. In the 1930s, the Soviet totalitarian language was gradually filling the space of Ukrainian culture: through translations, editing, and the creation of new "ideologically correct" dictionaries. Alongside, the process of creating a canon of Soviet culture took place, in which art critics were active participants.

The appearance of texts authored by officials of the highest rank and performing inquisitorial functions was characteristic of the period of formation of totalitarianism in Ukraine, when Stalin's leadership changed the socio-economic foundations of society. The personality of the author and the level of his authority ensured a specific form of text perception.

Occupying a hybrid position in the field of culture, which combined belonging to the authorities and the right to aesthetic expression, Khvyliya is an example of a "double agent", whose power comes from outside this field, and the statements

are ideological in nature. By analyzing samples of the critic's individual work and comparing his ideological evaluation of the works with their neutral art analysis, it is possible to draw conclusions about the key tendencies of art evaluation from the position of the authorities rather than academic art criticism, distinctive for the decade of the 1930s, as well as the properties of the emerging art critical discourse.

Key words: Art criticism, Soviet, Khvyliya, artwork, totalitarianism, language.

Декада 1930-х – один із найдраматичніших періодів історії України та українського мистецтва зокрема. Саме тоді було покладено край розвиткові авангардних течій у мистецтві та вільній мистецтвознавчій пресі, це був початок розвитку соціалістичного реалізму та специфічної мови художньої критики, що описувала візуальні мистецтва та й усі інші мистецькі форми.

Дослідження мистецької критики 1930-х років (наприклад монографія Михайла Криволапова (Криволапов, 2006) дозволяє простежити і окреслити основні напрямки розвитку мистецтва і способів його оцінки – визначити найсуттєвіші ознаки формування образотворчої культури і її осмислення художньою критикою.

Сторінки мистецтвознавчої періодики стали у 1930-ті роки платформою для діяльності радянської мистецької критики, а самі видання перетворилися на інструмент впровадження нових методологічних вказівок згори, критеріїв оцінки мистецьких творів та, часто, вироків митцям. На шпальтах київських фахових часописів «Малярство і скульптура» та «Образотворче мистецтво» велася полеміка, яка, по суті, була не дискусією, а масованою, спочатку прихованою, а потім все більше і більше явною і незаперечною пропагандою, яка переросла у явний відкритий ідеологічний тиск, що з часом обернувся нищівною боротьбою з «формалізмом» та «українським буржуазним націоналізмом».

На особливу увагу тут заслуговують публікації Андрія Хвилі (псевдонім Андрія Олінтера (1898–1938), що певний час був головним редактором журналу «Малярство і скульптура» і активним автором «Образотворчого мистецтва»). Інтерес дослідників до особи Хвилі здебільшого пов'язаний з його участю у редакції українського правопису, що наближала українську мову до російської (1933 р.) та активною позицією у боротьбі проти українського націоналізму, яка призвела до фізичного знищення багатьох діячів української культури часів Павла Постишева.

Актуальність даного дослідження пов'язана з тим, що матеріалом для нього є художньо-критичні тексти Хвилі, які ще не ставали предметом спеціального аналізу. Вони є важливим джерелом для аналізу художньої критики 1930-х а також її співвідношення із полем влади. Аналіз персонального доробку Андрія Хвилі як мистецького критика, на основі текстів, розміщених у альманасі «Образотворче мистецтво» та стосуються малярства, є важливим матеріалом, на основі якого можна робити висновки щодо способу оцінки мистецьких творів з позиції комуністичної партії та трансформації мови художньої критики у Радянській Україні 1930-х.

Андрій Хвиля увійшов в історію українського 20-го століття як активний утверджувач сталінського тоталітаризму. Він очолював кампанії проти української інтелігенції, зокрема С. Єфремова, М. Грушевського, О. Шумського, М. Хвильового, М. Скрипника і, зрештою, сам був розстріляний 1937 р. (Юренко, 2013). За висновками дослідника діяльності радянської номенклатури в Україні 20–30-х років М. Виговського – Хвиля виконував функції владного політцензора, чия публіцистична продуктивність вражала – він значно перевершив інших партійних функціонерів свого часу (Виговський, 2006, с. 25). Дослідниця Наталія Годун пише: «Він встигав писати і видавати брошури з національного питання в Україні, брати участь у «дискусіях» стосовно перспектив розвитку літератури» (Годун, 2006, с. 156).

Андрій Хвиля був одним із тих, хто активно формував і відтворював тоталітарний дискурс українською мовою – робить висновок Наталія Ясакова (Ясакова, 2019, с. 101)

Хвиля був представником того типу радянської людини, що її можна назвати більшовицьким кар'єристом. З 1933 р. по 1936 р. А. Хвиля виконував обов'язки першого заступника наркома освіти УСРР, в 1936–1937 рр. – начальника управління у справах мистецтва при Раднаркомі УСРР. Слід відзначити, що А. Хвиля був не лише одним із фундаторів нової соціалістичної культури, а й посідав не менш значне місце

у створенні «держави-казарми», того нелюдського репресивного механізму, активним ідеологічним рупором, а часто і привідним пасом якого він був, ставши потім і сам його жертвою (8 лютого 1938 р. Військова колегія Верховного Суду СРСР засудила А. Хвилю як одного із «організаторів і керівників антирадянської націонал-фашистської диверсійно-терористичної організації на Україні, яка своєю метою ставила повалення Радянської влади» і «агента польської розвідки» до страти) (Юренко, с. 56).

Комісар Андрій Хвиля був активним автором українських часописів «Малярство і скульптура», а згодом «Образотворче мистецтво». Впливовість його текстів була пов'язана з тим, що вони здебільшого, були аристократичною точкою зору партії та її позиції щодо певних персоналій тогочасного мистецького поля. Перу Хвилі належать як статті з теорії та історії українського мистецтва так і аналітичні, інформаційним приводом яких були виставки певних художників.

Оскільки він займав вагоме положення у партійному апараті, його формулювання, як мистецького критика, могли претендувати на ситуативну істину в першій інстанції і мали прямий вплив на функціонування мистецького світу та долі окремих людей. Поява самих текстів на сторінках мистецтвознавчих періодичних видань була знаком, бо ситуація була вирішена наперед (роботам художника з яким «вела боротьбу» партія не могло бути дано позитивної критичної оцінки), та все ж варто уваги те, якими засобами будувалася аргументація засудження того чи іншого мистецького твору.

В особі Хвилі бачимо яскравий приклад того, як функціонувала постать «мистецького критика» в тоталітарному СРСР – згідно із теорією П'єра Бурдьє (Bourdieu, 1994) у полі художньої продукції він був «подвійним агентом», тобто водночас належав до поля політики і до мистецького поля. Це мало безпосередній відбиток у критичних текстах, які у 1930-х роках почали послуговуватися мовою політичної пропаганди і набувати рис радше політичної публіцистики ніж мистецтвознавчого аналізу.

Розглянемо кілька прикладів критичних оцінок Андрія Хвилі, розміщених у першому числі Альманаху «Образотворче мистецтво», який виходив у Харкові у 1934 році під редакцією мистецтвознавця Євгена Холостенка.



Наприклад: «Ось ілюстрація до Шевченкової «Катерини» Василя Седляра. Ми бачимо тут якісь неприродні рухи, бачимо одяг, який нагадує одяг українських магнаток. Ми бачимо ігнорацію обличчя. Ця картинка являє собою сіру пляму яка нічого не дає, не відтворює доби про яку писав Шевченко. Ця ілюстрація говорить про те, що автор повністю ігнорує добу про яку писав Шевченко» (Хвиля, 1934, с. 91).

Текст критика нічого не говорить про сам твір, випускає з уваги будь-які художні характеристики. Негативний тон та звинувачувальна інтонація акцентує: «неприродні рухи», «ігнорацію обличчя», «ігнорування доби в яку писав Шевченко» – відхід від зображальних засобів і канонів реалізму, «одяг нагадує одяг український магнаток» – натяк на зображення української шляхти, національної інтелігенції – величезний крок у напрямку «буржуазного націоналізму» у якому згодом було звинувачено В. Седляра.

Текст А. Хвилі, імітуючи оцінку художнього критика, виконував роль вироку авторові розглянутої роботи – 1936 року В. Седляра разом з іншими учнями Михайла Бойчука було заарештовано і звинувачено у створенні націонал-фашистської терористичної організації яка планувала терористичні акти проти керівників ВКП(б) і радянського уряду, а також мала тісні

зв'язки з «контрреволюціонерами». По довгих допитах І. Падалка та В. Седляр змушені були визнати, що займали «провідне місце в контрреволюційній фашистській групі Бойчука», що було рівноцінно смертному вироку. 13 липня 1937 року закрите судове засідання Військової Колегії Верховного Суду СРСР засудило митців до розстрілу з конфіскацією майна, того ж дня вирок було виконано – М. Бойчука, І. Падалку та В. Седляра було розстріляно, їх роботи було переважно знищено. Художників було реабілітовано за двадцять років – 1 лютого 1958-го (Енциклопедія українознавства, 1994, с. 187).

Він не був єдиним бойчукістом, що у своїй творчості звертався до «шевченківської» теми. Іван Падалка був автором праці «Тарас Шевченко – художник», опублікованої у журналі «Нове мистецтво», № 10 (19) за 1926 рік, у техніці лубка художник працював над композиціями на тематику «Кобзаря», деякі роботи виконує Оксана Павленко, портрет Шевченка було виконано у техніці фрески у розписах Селянського санаторію ім. ВУЦВК в Одесі на Хаджибейському лимані.

У 1916–1917 роках Василь Седляр навчався у Київському художньому училищі, пізніше, у 192–1922 роках, у Київському інституті пластичних мистецтв (у М. Бойчука), після чого викладав у Межигірському художньо-керамічному технікумі (1923–1928), Межигірському технологічному інституті кераміки й скла (1928–1930), Київському художньому інституті (1930–1936). Василь Седляр брав участь у розписах Луцьких казарм (1919) та Інституту пластичних мистецтв (тепер Українська Академія мистецтв), Межигірського художньо-керамічного технікуму (обидва – 1924), Червонозаводського театру в Харкові (1935–1936). Був автором статей на мистецькі теми у журналах «Нове Мистецтво», «Критика», «Авангард», видавництвах АХРР і АРМУ у 1926–1930-х роках. (Енциклопедія українознавства, 1994, с. 187)

Манері художника властива динамічність і простота – сміливість широкої лінії, якою він моделює найрізноманітніші зображення.

«Катерина» В. Седляра – одна з багатьох його ілюстрацій до «Кобзаря» Т. Шевченка, що вийшов друком 1930-го року. Варто насамперед зазначити, що це – сміливий крок вбік від романтичної традиції зображення персонажів Шевченка та «шевченківських тем». Вона позбавлена солодкавості і конкретності романтичних «катерин» – своїх типологічних попередниць. У графіці В. Седляра героїня промальована узагальнено, динамічна лінія передає рух (поворот тіла, голови), широкими і вільними лініями дано пейзаж і простір. Вцілому композиція врівноважена широкими темними лініями у нижній та верхній частинах.

Цікаво зазначити, що приведений текст розміщено в альманасі, в якому В. Седляр вважається редактором – його ім'я зазначене на титульному аркуші альманаху.

Наступна робота, якій присвятив критичний текст А. Хвиля – це живопис «Гарба» (олія, полотно) художник Вадим Меллер: «В гарбу запряжені воли. В гарбі їде чумак по дорозі. Але коли глянути на цю картину то взагалі неможливо розібрати з якого боку воли, з якого гарба і чи взагалі є там гарба, чи є воли, чи є чумак і чи взагалі є там жива істота. Є лише натяк на колеса а далі взагалі нічого не видно» (Хвиля, 1934, с. 92).

Критик інтерпретує текстову назву роботи, виконуючи роботу вище розглянутого опису, текст «переказує зміст» роботи, перекладаючи візуальний текст нарративом; і вказуючи на недотримання художником правил реалістичного зображення (неможливо розібрати, нічого не видно – неможливо написати такий текст).



Ім'я Вадима Меллера фігурує поруч із терміном «ар деко», але пік творчості художника і сценографа пов'язують із конструктивізмом – течією, найбільш популярною у період революційної ейфорії.

Течія ар-деко у декоративному мистецтві першої половини ХХ століття проявилася в архітектурі, моді та живописі. Вона являла собою синтез модерну та неокласицизму. Її характерними рисами є строга закономірність, етнічні геометричні узори, розкіш, шик, використання дорогих матеріалів (слонова кістка, крокодиляча шкіра, алюміній, рідкісні породи дерева).

Сам термін «ар деко» виник після проведення у 1925 році Міжнародної виставки декоративного та промислового мистецтва («Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes») (Sternau, с. 9). Золотою медаллю цієї виставки було нагороджено Вадима Меллера за оформлення спектаклю у театрі «Березіль» (Коломієць, 2019, с. 71).

Вадиму Меллеру була близька орієнтація на соціально-перетворюючі процеси. Співпрацюючи з Лесем Курбасом (з 1922 року), Меллер пережив період захопленості агітвидовищами, що було властиво «лівим» художникам у 1920-ті. (Коломієць, 80) Робота з Лесем Курбасом була важкою провиною для художника у названий період, вагомою причиною для такого типу відгуків критиків. З арештом Курбаса «епоха експерименту» для Меллера закінчилася і він став консервативнішим у своїх сценографіях, відповідаючи стилеві соціалістичного реалізму. До 1945 року Вадим Меллер залишався головним художником Харківського театру ім. Т. Шевченка, який до 1934 року називався «Березіль». У повоєнному Києві Меллер займав посаду директора Інституту монументального живопису і скульптури при Академії архітектури Української СРСР (1946–1948) – 1948-го року звільнений через звинувачення у космополітизмі (Бібліотека українського мистецтва).

Картина Меллера «Гарба» композиційно структурована навколо центральної діагоналі на площині, з якою співпадає зображення центральної осі воза – гарби. Такий вибір тематики роботи характерний як для стилю ар деко, так і для авангарду – обидва напрямки шукали джерел натхнення у народному мис-

тецтві, темах та орнаментиці. Елементи орнаментів присутні у роботі у правому верхньому та лівому нижньому кутах, що ще раз балансує роботу. Такий геометричний принцип побудови також характерний для стилю ар деко. Симетрично, навколо візуальної осі роботи, збалансовано умовні зображення волів та коліс воза – погляд художника кинуте ніби згори донизу – на возі – фігурка чумака. Перспективу роботи задано відкритим, світлим верхнім правим кутком, у якому розміщено зображення ще одного вола – як цитату з народного наївного малярства.

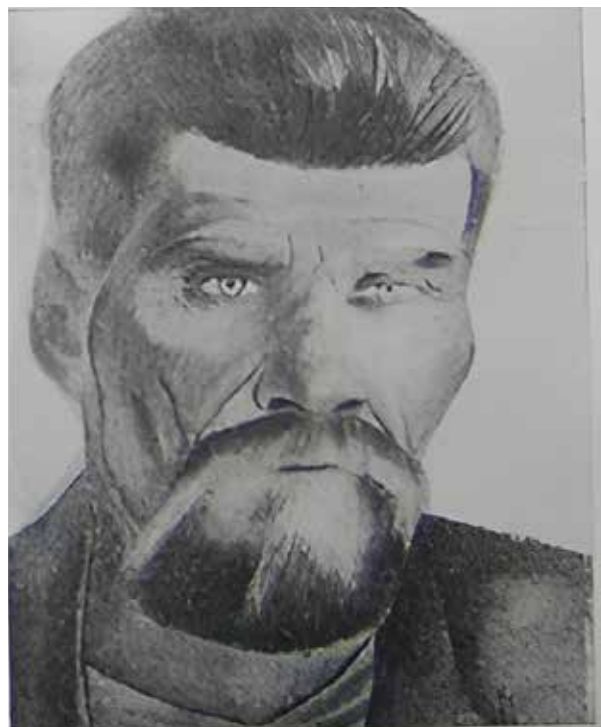
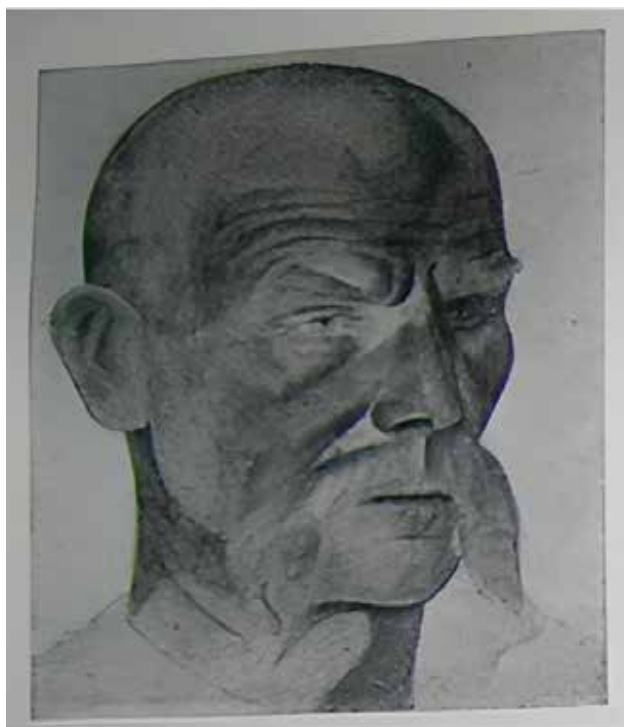
Знову текст А. Хвилі: «Хіба типові для колгоспників-ударників ті обличчя, що їх дав тов. Комашка у своїх роботах-портретах колгоспників? Це якісь дегенеративні обличчя, що аж ніяк не відбивають правдивого обличчя колгоспника-ударника, а навпаки, складають про нього шкідливу уяву.»

Крім того самого звинувачення у відході від правил реалізму (неправдивість, «дегенеративність» образу), художникові закидається відсутність «типовості» у його роботах та злочинні наміри – представити радянського колгоспника-ударника у невідомому, шкідливому для (іміджу) держави, світлі.

Антон Комашка – художник і мистецтвознавець, член АХЧУ-ВУАПМІТ, автор брошури «За пролетарську гегемонію в мистецтві» (Комашка, 1930).

Творча практика української асоціації (художників Червоної України) свідчить про те, що тут не сприймали ні «художнього документалізму» ні «героїчного реалізму» АХРР, з якою її постійно асоціювали. Новітні трансформації реалістичного малярства, провідні митці АХЧУ, виховані переважно російською академічною школою (Ф. Кричевський, Г. Світлицький, К. Трохименко та ін.) розширювали, використовували досягнення імпресіонізму, стилістики модерну та символізму. Реалістичний підхід у них поєднувався з певною умовністю (монументалізація форм в характеристичі образу нового героя), зі зверненням до художньої метафори у відображенні негативних сторін перебігу подій, що розгорталися (Мельникова, 2007, с. 9).

Портрети колгоспників робіт А. Комашки є серією чоловічих портретів різних типажів, колгоспників у яких вказує назва. Основну



частину полотен займає зображення облич. Ці обличчя зображено монументально, риси узагальнено та прорисовано різко. Фон картин світлий, що підкреслює масивність, суворість зображення. Риси облич, зображених чоловіків, – грубі, їх одяг – простий. Підкреслена різкість (як скульптурність, різьбленість) зображення й стала предметом критики А. Хвилі. Можна відзначити героїзацію образу радянського колгоспника, що мало б поставити художника поза загрозою бути сильно розкритикованим, адже в його роботах було витримано стиль соціалістичного реалізму.

Художник Мануїл Шехтман, робота «Бідність і родючість»: «Лише фантазія самого хворого порнографіста може дійти до такого втілення цих образів як це зробив Шехтман у своїй картині. Коли взяти його картини «Євреї на землі» – то це теж не мистецький твір, а карикатура. І в одній і в другій картині показані дегенеративні постаті, що так і тхнуть антисемітизмом» (Хвиля, 1934, с. 112).

При порівнянні двох картин митця (репродукції другої навіть немає у журналі, де розміщено статтю), критик робить висновок про «дегенеративність» (недотримання канону реалістичного зображення, в нейтральних термінах – умовність) образів, зображених героїв, а, оскільки зображено євреїв, то критик прямо

пояснює цей висновок антисемітизмом автора. Цікавим є формулювання «тхнуть антисемітизмом», що перегукується із численними медичними метафорами, властивими політичному дискурсові вказаного часу. Оцінка твору переноситься на персоналію автора, якого іменується «хворим порнографістом». Картині взагалі відмовляється у статусі мистецького твору: «це не мистецький твір, а карикатура».



Мануїл Шехтман у 1922–1926 роках вчився у Київському художньому інституті у майстерні М.Бойчука, що, безперечно, було сильною підставою для підозріливого до нього ставлення з боку влади у подальші роки. У 1928 році у складі бригади «бойчукістів» він брав участь у створенні розписів Селянського санаторію в Одесі (фрески «На панцині» і «Свято урожаю» не збереглися). У 1926 році Шехтман став членом Асоціації революційного мистецтва України, брав участь у ряді її виставок, його роботи неодноразово експонувалися на всесоюзних та міжнародних виставках (Бьенале, Венеція, 1930; виставка радянського мистецтва, Цюрих, 1931, Токіо, 1932). До початку 1930-х років М.Шехтман активно співпрацював з єврейськими культурними організаціями, викладав рисунок у київській художньо-промисловій школі при товаристві «Культур-Ліге». З 1928-го року завідував постановочною частиною Київського єврейського театру робітничої молоді («Югарт») та оформив ряд спектаклів («Голдшпінер» за Шолом-Алейхером, «Степ» за Н.Лурьє та інші)

З початком розгромної компанії проти М. Бойчука його було усунуто з усіх посад – паралельно відбувалася груба ліквідація єврейських культурних установ. 1934 року М. Шехтман був змушений переїхати до Москви, де працював у бригаді з оформлення святкових парадів та парків. У 1939-му М. Шехтман оформив спектакль ГОСЕТа «Гершелє Острополер» за п'єсою М. Гершензона. (Бібліотека українського мистецтва).

Педагогічні методи та художня концепція, фундамент якої складала ідея створення сучасної національної художньої форми на основі творчого переосмислення мистецтва раннього італійського Відродження та Візантії, а також українського мистецтва 16–18 століття, мали величезний вплив на творчість М.Шехтмана. Чутливість його вчителя (М. Бойчука) до проблем національного в мистецтві, інтерес до давньосхідної пластики, були суголосні єврейському самовідчуттю самого М. Шехтмана. Йому вдалося створити оригінальний синтез

художніх прийомів, характерних для школи бойчукістів (робота переважно темперою, статуарність і монументальність форми, локальний відкритий колір) та єврейської тематики.

Зображення у роботі М. Шехтмана «Бідність і плодючість» – площинні, робота виконана під впливом образотворчих принципів школи Бойчука. Вона чітко центрована широкою світлою площиною живота жінки (яка символізує плодючість) та обірваних штанів чоловіка (бідність), й від цього центра збудовано решту композиції. Зображення поділене на дві половини: ліва, із темним верхнім кутом, де візуально домінує монументальне зображення тіла жінки, схиленої над немовлям, – насичена деталями – дитячі обличчя, фігурки на передньому плані; права ж, задана вертикаллю чоловічої фігури у лахмітті (алегорія бідності), – пустельна на контрасті. Позиція М. Шехтмана як саме єврейського художника дозволяє інтерпретувати «Бідність і плодючість» як роботу, у якій використовуються елементи візуальної мови, властивої єврейському мистецтву – характерні риси обличчя, деталі одягу (шапка на чоловікові). У широкому сенсі – ця картина є прикладом поєднання візуальної мови, запропонованої М. Бойчуком та єврейської тематики, що, власне й характеризує творчість М. Шехтмана.

Розглянувши критичні тексти, що містять оцінку художніх творів ряду митців 1930-х років, можна зробити такі висновки. Часто оціночні судження критика, або особи, що виконувала цю роль, не мали нічого спільного із академічним мистецтвознавством. Оскільки сфера критики перебувала під впливом політики, то мова критики насичувалась політичною лексикою. Загальноприйнята модель критики передбачала наратив, що «переказував» візуальний твір вербальними засобами. Твори, не написані у реалістичній манері, яким не підходить цей спосіб, засуджувалися як «незрозумілі», «дегенеративні», «порнографічні». У приведених прикладах бачимо механізм цькування художників, невігідних владі, що відмовлялися приймати соціалістичний реалізм як метод.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Годун Н.І. Політична діяльність А. Хвилі в УСРР (1926–1936): функції і завдання головного цензора. *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки*. 2006. Вип. 15, с. 155–167.
2. Коломієць Р. Лесь Курбас. Харків, 2019. С. 70–90.

3. Комашко А. За пролетарську гегемонію у просторовому мистецтві: процеси мистецького руху в УСРР відбудовного періоду. Шляхи розвитку просторового мистецтва реконструктивного періоду. Харків. 1931.
4. Криволапов М.О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття. Київ, 2006. 268 с.
5. Меллер Вадим. *Бібліотека українського мистецтва*. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/meller-vadim/> (дата звернення 7.11.2023)
6. Мельникова У.П. Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х – поч. 1930-х років (теоретичні засади та творча практика) : автореферат дисертації...кандидат мистецтвознавства : 17.00.05. Харків, 2007. 20 с.
7. Седляр Василь. *Енциклопедія українознавства*, Київ. 1994, с. 187.
8. Хвиля А.А. Образотворчий фронт. *Образотворче мистецтво. Альманах I*. 1934. № 1, с. 81–115.
9. Шехтман Мануїл. *Бібліотека українського мистецтва*. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/shehtman-manuyil/> (дата звернення 7.11.2023)
10. Юренко О.П. Хвиля Андрій Ананійович. *Енциклопедія історії України*, Т.10. Київ, 2013. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Khvyliya_A (дата звернення 06.11.2023)
11. Ясакова Н.Ю. Мова тоталітаризму в дзеркалі одного тексту: стаття Андрія Хвилі «Від ухилу – у прірву». *Мова: класичне – модерне – постмодерне*. 2019. Вип. 5, с. 98–113.
12. Bourdieu P. The Field of Cultural Production. New York. 1994. P. 29–74.
13. Sternau S. Art Deco: Flights of Artistic Fancy, Todtri Book Publishers, 1997, p. 9.

REFERENCES:

1. Hodun N.I. Politychna diialnist A. Khvyli v USRR (1926–1936): funktsii i zavdannia holovnoho tsenzora [Andrii Khvyliya's political agency in the USSR: functions and objectives of the chief censor]. *Problemy istorii Ukrainy: fakty, sudzhennia, poshuky*. 2006. Vyp. 15, s. 155–167. [in Ukrainian]
2. Kolomiets R. Les Kurbas. Kharkiv, 2019. S. 70–90. [in Ukrainian]
3. Komashko A. Za proletarsku hehemoniiu u prostorovomu mystetstvi: protsesy mystetskoho rukhu v USRR vidbudovnoho periodu. Shliakhy rozvytku prostorovoho mystetstva rekonstruktyvnoho periodu [For the proletarian hegemony in spacial art: USSR art movement processes of the reconstruction period]. Kharkiv. 1931. [in Ukrainian]
4. Kryvolapov M.O. Pro mystetstvo ta khudozhniu krytyku Ukrainy 20 stolittia [Of the art and art criticism of the 20 century Ukraine]. Kyiv, 2006. 268 s. [in Ukrainian]
5. Meller Vadym. *Biblioteka ukrainskoho mystetstva*. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/meller-vadim/> (date of access 7.11.2023) [in Ukrainian]
6. Melnykova U.P. Mystetski obiednannia v Ukraini 1920-kh – poch. 1930-kh rokiv (teoretychni zasady ta tvorcha praktyka) [Artistic unions in Ukraine of 1920-s – early 1930-ies] : avtoreferat dysertatsii...kandydat mystetstvoznavstva : 17.00.05. Kharkiv, 2007. 20 s. [in Ukrainian]
7. Sedliar Vasyi. *Entsyklopediia ukrainoznavstva*, Kyiv. 1994, s. 187. [in Ukrainian]
8. Khvyliya A.A. Obrazotvorchyi front [The artistic front]. *Obrazotvorche mystetstvo. Almanakh I*. 1934. № 1, c. 81–115. [in Ukrainian]
9. Shekhtman Manuil. *Biblioteka ukrainskoho mystetstva*. URL : <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/shehtman-manuyil/> (date of access 7.11.2023). [in Ukrainian]
10. Yurenko O.P. Khvyliya Andrii Ananiiovych. *Entsyklopediia istorii Ukrainy*, Т.10. Kyiv, 2013. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Khvyliya_A (date of access 06.11.2023). [in Ukrainian]
11. Yasakova N.Y. Mova totalitaryzmu v dzerkali odnogo tekstu: stattia Andriia Khvyli «Vid ukhyly – u prirvu» [The language of totalitarianism in the mirror of one text: the article «From inclination into the abyss» by Andrii Khvyliya]. *Mova: klasychne – moderne – postmoderne*. 2019. Vyp. 5, s. 98–113. [in Ukrainian]
12. Bourdieu P. The Field of Cultural Production. New York. 1994, p. 29–74.
13. Sternau S. Art Deco: Flights of Artistic Fancy, Todtri Book Publishers, 1997, p. 9.

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Антоніна БОЙЧУК ПРИНЦИПОВІ ЗАСАДИ ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТА В КЛАСІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ.....	3
Оксана ВОЗНЮК ОСОБЛИВОСТІ РИТМІКИ ТА МЕЛОДИКИ ЗНАКОВИХ УКРАЇНСЬКИХ ВІЙСЬКОВИХ МАРШІВ.....	10
Богдан КИСЛЯК АКОРДЕОНОВІ ВІРТУОЗИ: ЦИКЛ «ПАТРІОТИКА» В СВІТЛІ УКРАЇНСЬКОГО ДУХУ.....	16
Вікторія СОЛОГУБ ТВОРЧИСТЬ ХОРХЕ МОРЕЛЯ В КОНТЕКСТІ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ.....	22
Наталія ЦЮЛЮПА, Жанна ДАЮК, Юлія КАМІНСЬКА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА ОДЕЩИНИ.....	28

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Віолетта РАДОМСЬКА, Мотря-Марія ТИРПИЧ ІСТОРИКО-ПАТРІОТИЧНА ТЕМАТИКА В ПРИКЛАДНІЙ ГРАФІЦІ МИРОНА ЯЦІВА	34
Наталія УРСУ, Іван ГУЦУЛ, Іван ПІДГУРНИЙ ЕТНІЧНІ ІНСПІРАЦІЇ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ЖИВОПИСІ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДИСТА ОЛЕКСАНДРА ГРЕНА.....	41
Євгеній ШИШЛЮК ПОДАННЯ РОЛІ РОМІВ В ЖИВОПИСІ ТА СПРИЙНЯТТЯ ЇХНЬОЇ КУЛЬТУРИ СУСПІЛЬСТВОМ В ХІХ, НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ.....	51

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Ганна БОРИШПОЛЬ МІФОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ ФЕНОМЕНУ СУСПІЛЬНИЙ ІДЕАЛ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	58
Василь ВАГЕРИЧ ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФОЛОГІЇ У ВІДЕОГРАХ.....	65
Володимир ГОРДЄЄВ УКРАЇНСЬКЕ ПОЛІССЯ: НАЦІЯ, ТРАДИЦІЇ, ОБРЯДИ.....	73
Карина КУРТЄВА ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ ТА ЙОГО СТИЛІЗАЦІЯ У БАЛЕТНІЙ ВИСТАВІ.....	84
Юлія ПІВТОРАК АНДРІЙ ХВИЛЯ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ КРИТИК.....	92

CONTENTS

MUSICAL ART

Antonina BOICHUK PRINCIPLES OF THE STUDENT’S CREATIVE AND EXECUTIVE ACTIVITY IN POP SINGING CLASS	3
Oksana VOZNYUK PECULIARITIES OF THE RHYTHM AND MELODY OF THE ICONIC UKRAINIAN MILITARY MARCHES....	10
Bohdan KYSLIAK ACCORDION VIRTUOSOS: «PATRIOTISM» CYCLE IN THE LIGHT OF THE UKRAINIAN SPIRIT.....	16
Victoria SOLOGUB THE CREATIVITY OF JORGE MOREL IN THE CONTEXT OF THE GUITAR ART OF THE XX–XXI CENTURIES.....	22
Natalia TSIULIUPA, Zhanna DAIUK, Yuliya KAMINSKA CULTURAL AND HISTORICAL PREREQUISITES FOR THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF PIANO ART IN ODESSA REGION.....	28

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

Violetta RADOMSKA, Motria-Mariia TYRPYCH HISTORICAL AND PATRIOTIC THEMES IN THE APPLIED GRAPHICS OF MYRON YATSIV.....	34
Nataliya URSU, Ivan HUTSUL, Ivan PIDHURNYI ETHNIC INSPIRATIONS IN THE POSTMODERN PAINTING OF THE UKRAINIAN AVANT-GARDE ARTIST OLEKSANDR GREN.....	41
Yevhenii SHYSHLIUK PRESENTATION OF THE ROLE OF THE ROMA IN PAINTING AND PERCEPTION OF THEIR CULTURE BY THE SOCIETY IN THE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES.....	51

CULTURAL STUDIES

Hanna BORYSHPOL MYTHOLOGICAL CONTEXT OF THE PHENOMENON PUBLIC IDEAL OF THE SOCIO-CULTURAL SPACE OF UKRAINE IN THE EARLY XXI CENTURY.....	58
Vasyl VAGERYCH THE TRANSFORMATION OF MYTHOLOGY IN VIDEO GAMES.....	65
Volodymyr HORDIEIEV UKRAINIAN POLISSYA: NATION, TRADITIONS, RITUALS.....	73
Karyna KURTIEVA CARPATIAN FOLK STAGE DANCE AND ITS STYLIZATION IN A BALLET PERFORMANCE.....	84
Yuliya PIVTORAK ANDRII KHVYLIA AS AN ART CRITIC.....	92

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 5

Коректура • Ирина Николаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Оксана Іванівна Молодецька

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

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 11,86. Замов. № 1123/720. 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.