

Волинський національний університет  
імені Лесі Українки

# **FINE ART AND CULTURE STUDIES**

Випуск 6



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 музезнавства, Рівненський державний гуманітарний університет;

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

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

**Гуцул Іван Андрійович**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри 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 габлітований, 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  
28 грудня 2023 р., протокол № 14

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](http://www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art)

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

ISSN 2786-5428 (Print)

ISSN 2786-5436 (Online)

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2023

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.08-047.23:780.616.432:780.6:004(045)

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

### **Наталія БУРКАЛО**

викладач гри на інструменті вищої категорії (фортепіано), викладач-методист, Відокремлений структурний підрозділ «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж Мукачівського державного університету», вул. Я. Коменського, 59, м. Мукачево, Закарпатська обл., Україна, 89600

**ORCID:** 0009-0007-5541-3418

### **Ірина ДУДА**

викладач гри на інструменті вищої категорії (фортепіано), викладач-методист, Відокремлений структурний підрозділ «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж Мукачівського державного університету», вул. Я. Коменського, 59, м. Мукачево, Закарпатська обл., Україна, 89600

**ORCID:** 0009-0007-9536-3566

### **Ганна ГАВРИЛЕЧКО**

викладач гри на інструменті першої категорії (фортепіано), Відокремлений структурний підрозділ «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж Мукачівського державного університету», вул. Я. Коменського, 59, м. Мукачево, Закарпатська обл., Україна, 89600

**ORCID:** 0009-0007-6862-3254

**Бібліографічний опис статті:** Буркало, Н., Дуда, І., Гавриличко, Г. (2023). Вивчення музичного твору у класі фортепіано засобами інструментальних технологій. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 3–8, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-1>

## ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО ЗАСОБАМИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

**Мета статті** – розкрити методичні та психолого-педагогічні аспекти вивчення музичного твору у процесі фортепіанної підготовки засобами інструментальних технологій. Узагальнити значення повторюваності, варіативності музичного матеріалу та видозміни фактурних, ладо-тональних, ритмічних, гармонічно-мелодичних особливостей та технічних формул у процесі вивчення фортепіанного твору, обґрунтувати фактори вивчення музичного твору із застосуванням інструментальних технологій. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні логічного, аналітичного, психолого-педагогічного та інтеграційного методів. Зазначений підхід дозволяє з'ясувати особливості вивчення фортепіанного твору у процесі застосування інструментальних технологій.

**Наукова новизна.** Вперше розкриваються методико-виконавські засади вивчення музичного твору у класі фортепіано, визначення головних шляхів формування виконавської ідеї засобами інструментальних технологій у рамках дистанційної роботи зі здобувачем у вигляді гаджетів та планшетів, де візуально зображений музичний твір, нотний текст для майбутнього розбору та вивчення його у класі фортепіано. **Висновки.** Систематична педагогічна та методико-виконавська робота над вивченням музичного твору у класі фортепіано зі здобувачем покликана сприяти метро-ритмічному розвитку, ладо-тонального мислення, фантазії, уяви, вміння охоплювати основний каркас та цілісність форми, засвоєнню жанрово-стилістичних, штрихових, артикуляційних, динамічних, темпово-агогічних, фразувальних, інтонаційних особливостей, педалізації з метою перспективної побудови виконавського плану твору засобами інструментальних технологій. Технологічний підхід до вивчення фортепіанної композиції зумовлений специфікою проведення кропінкової роботи шляхом аналізу та дроблення основних елементів та сегментів фактури на маленькі складові частини. Вирішальне значення у процесі формування підсумкового результату виконання у вигляді довершеної інтерпретації твору та виконання його на сцені забезпечить успішну педагогічну та виконавську роботу викладача фортепіано та піаніста-виконавця на належному мистецькому рівні.

**Ключові слова:** музичний твір, музичний текст, здобувач освіти, фортепіанна підготовка, інструментальні технології, виконавська майстерність.

**Nataliia BURKALO**

Teacher of playing an instrument of the highest category (piano), methodist teacher, Separate structural unit «Humanities and Pedagogical Vocational College Mukachevo State University», 59 J. Komensky, Mukachevo, Ukraine, 89600

**ORCID:** 0009-0007-5541-3418

**Iryna DUDA**

Teacher of playing an instrument of the highest category (piano), methodist teacher, Separate structural unit «Humanities and Pedagogical Vocational College Mukachevo State University», 59 J. Komensky, Mukachevo, Ukraine, 89600

**ORCID:** 0009-0007-9536-3566

**Hanna HAVRYLECHKO**

Teacher of playing an instrument of the first category (piano), Separate structural unit «Humanities and Pedagogical Vocational College Mukachevo State University», 59 J. Komensky, Mukachevo, Ukraine, 89600

**ORCID:** 0009-0007-6862-3254

**To cite this article:** Burkalo, N., Duda, I., Havrylechko, H. (2023). Vyvchennia muzychnoho tvoruu klasi fortepiano zasobamy instrumentalnykh tekhnolohii [Learning a musical composition in the piano classroom by means of instrumental technologies]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 3–8, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-1>

## LEARNING A MUSICAL COMPOSITION IN THE PIANO CLASSROOM BY MEANS OF INSTRUMENTAL TECHNOLOGIES

*The aim of the article is to explore the methodological, psychological and pedagogical aspects of studying a musical composition in the process of piano training by means of instrumental technologies. To summarize the importance of repetition, variability of musical material and modification of texture, lad-tonal, rhythmic, harmonic and melodic features and technical formulas in the process of learning a piano piece, to substantiate the factors of learning a musical piece using instrumental technologies. The research methodology includes logical, analytical, psychological, pedagogical and integration methods. The marked approach makes it possible to identify the peculiarities of learning a piano composition in the process of applying instrumental technologies. Scientific novelty. First time is exploring the methodological and performing principles of studying a musical composition in the piano classroom, the expansion the main ways of forming a performing idea by means of instrumental technologies within the framework of distance work with the student of education in the form of gadgets and tablets, which visually depict a musical composition, a musical text for future analysis and study in the piano classroom. Conclusions. Systematic pedagogical and methodological performance work on the study of a musical work in the piano classroom with the student of education is intended to promote metro-rhythmic development, lad-tonal thinking, fantasy, imagination, ability to cover the main framework and integrity of the form, mastery of genre-stylistic, stroke, articulation, dynamic, tempo-agogic, phrasing, intonation features, pedaling for the purpose of perspective construction of the performance plan of the composition by means of instrumental technologies. The technological approach to studying piano composition is conditioned by the specifics of carrying out painstaking work by analyzing and breaking down the main elements and segments of the texture into small components. The decisive importance in the process of forming the final result of the performance in the form of a perfect interpretation of the composition and its performance on stage will ensure the successful pedagogical and performance work of the piano teacher and the performing pianist at the proper artistic level.*

**Key words:** musical composition, musical text, student of education, piano training, instrumental technologies, performance skills.

В системі оновлення початкової мистецької та фахової передвищої освіти в Україні нового змісту та значення набуває підхід до викладання виконавських дисциплін, де внаслідок застосування технологічного підходу змінюється та трансформується фундамент розуміння і осмислення мистецької освітньої національної традиції, що складає основу у процесі фортепіанної підготовки.

Безумовно, в умовах цієї тенденції зростає інтерес та попит використання інструментальних технологій у повсякденній педагогічній діяльності викладачів фортепіано та піаністів-практиків. І неодмінною важливою умовою у досягненні професійного успіху є дружня співпраця в умовах довірливої атмосфери та творчого тандему викладача і здобувача у процесі фортепіанного навчання.

Особливе значення та роль у царині фортепіанної підготовки та виконавських умінь на концептуальному початковому етапі навчання набуває проблематика вивчення музичного тексту твору у фортепіанному класі, що є однією із найважливіших та першочергових етапів роботи над музичним твором у виконавських класах будь-якої спеціалізації.

**Актуальність дослідження** зумовлена зростанням ролі та професійного інтересу у рамках початкової роботи над розбором, вивченням та технічною складовою музичного твору на загальних педагогічних засадах, в рамках дистанційної методико-виконавської роботи засобами інструментальних технологій у вигляді застосування мультимедійних гаджетів у процесі вивчення та розбору музичного твору зі здобувачами.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика фортепіанної підготовки та навчання у загальному розумінні була досліджена у наукових розвідках теоретиків та піаністів-практиків – Н. Гуральник, Т. Воробкевич, К. Давидовського, А. Корженевського, Г. Курковського, Б. Міліча, І. Рябова, С. Рябова, Р. Савицького, В. Шульгіної, О. Щолокової та інших, які вказували на важливість формування та розвитку піаністичних умінь і навиків здобувачів в умовах фортепіанного навчання, педагогіки та виконавського мистецтва.

Питання вивчення музичного тексту твору у виконавських класах, зокрема і у фортепіанному перебуває у центрі багатьох педагогів-музикантів, культурологів та музикознавців – В. Бобровського, В. Москаленка, Т. Роциної, О. Самойленко, І. Сухомлинова, Н. Герасимової-Персидської та ін., які розглядають музичний текст з позиції композиторського начала, питань інтерпретації твору, діалогічної природи та семантики тексту, особливостей музичної мови.

Але враховуючи відсутність досліджень у рамках вивчення музичного тексту твору у фортепіанному класі засобами інструментальних технологій, вважаємо дане явище актуальним та доречним у наш час, що й зумовлює вибір теми даного дослідження.

**Мета статті** – розкрити методичні та психолого-педагогічні аспекти вивчення музичного твору у процесі фортепіанної підготовки засобами інструментальних технологій. Узагаль-

нити значення повторюваності, варіативності музичного матеріалу та видозміни фактурних, ладо-тональних, ритмічних, гармонічно-мелодичних особливостей та технічних формул у процесі вивчення фортепіанного твору, обґрунтувати фактори вивчення музичного твору із застосуванням інструментальних технологій.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Педагогічна робота у класі фортепіано є однією з найскладніших у сфері мистецької педагогіки та виконавського мистецтва. Адже системна діяльність вже відбувається з найперших занять на початковому етапі навчання здобувачів. Це зумовлено бажанням та необхідністю пізнавати нові явища та події мистецтва, зокрема ознаменовується знайомством з інструментом фортепіано, його широким пластом багатфункціональних, технічних, звукових, динамічних та реєстрових параметрів і особливостей звучання.

Питання вивчення музичного твору є одним із найголовніших та ключових у процесі фортепіанного навчання зі здобувачем. Це означено тим, що фортепіано здатне замінити весь симфонічний оркестр, своєю повнотою звучання заповнити простір, здатне позитивно впливати на емоції та почуття людини, виховувати любов до музичного мистецтва та фортепіанного виконавства зокрема. Без розуміння природи музичного тексту неможливе вивчення музичного твору.

Поняття «текст» містить дуже багато різних тлумачень, і часом його ототожнюють з поняттям «інтерпретація».

На думку В. Москаленка, «*текст* – це певна виражена визначеною художньою мовою стійкість та цілісність, це те, що інтерпретується» (Москаленко, 2013). У процесі становлення нотної системи, яка сформувалася протягом декількох століть (особливо знайшла своє ускладнення та трансформувалася у творчості композиторів ХХ–ХХІ століття), в результаті чого виникла ціла низка сегментів та елементів тексту, які являють собою труднощі у розумінні та побудови інтерпретації.

Як вказує дослідниця О. Самойленко: «Музичний текст як складний діалогічний феномен, висвітлюється «між естетичним та стилістичним – вершинним і глибинним – здійснюється «життя тексту» в музиці, що зна-



ходить свої жанрово-стильові та композиційні форми, «крізь» які ми проходимо, поглиблюючись та аналізуючи явища музичного тексту» (Самойленко, 2022, с. 111).

На нашу думку, поняття «текст» та музичний текст розглядається як визначальний феномен у розгортанні мистецької тканини та думки твору, його розвитку, кульмінаційності та довершеності.

Музичний текст власне відноситься до одного з об'єктів створення та побудови інтерпретації фортепіанного твору, який в комплексній інтеграції з іншими створює власну виконавську цілісну картину твору – індивідуальну виконавську інтерпретацію як кінцевий результат усвідомлення нотного тексту, художнє трактування авторського задуму, що виявляється у процесі публічного виступу. Формування виконавського задуму музичного твору розпочинається з його відтворення інтерпретатором у своїх думках, що потребує використання безпосередніх та опосередкованих джерел інформації (Кулікова, 2020).

Приступаючи до вивчення музичного твору у класі фортепіано як складного процесу розбору тексту та роботи над твором на початковому етапі слід зорозово охопити весь музичний матеріал, фактурні та ладо-тональні зміни, зрозуміти структуру фортепіанного твору в цілому. Тут необхідною складовою процесу розбору та вивчення твору відіграє читка нот з аркуша, яку необхідно сформуванати, розвинути та вдосконалити у майбутньому.

Для того щоб читка з аркуша була на достатньому рівні необхідними є такі фактори, які впливають на становлення та розвиток даної потрібної якості для піаністів-здобувачів:

- системні заняття з читки нот з аркуша на заняттях та самостійно вдома;
- розвиток прочитання якомога більшого музичного матеріалу нотного тексту.

Перед початком гри на інструменті обов'язково необхідно здійснювати комплексний аналіз нотного тексту, відпрацьовуючи вміння та здатність випередження музичної думки наперед за принципом «дивлюся вперед» та, навчаючись грати, не зупиняючись, незважаючи на випадкові технічні труднощі, незручні фактурні, артикуляційні та аплікатурні місця та піаністичні помилки.

В першому розділі «Орієнтація на клавіатури» зі збірника «Школа читки з листа»

доцент Мюнхенської консерваторії В. Кайльман зауважує: «Щоб оволодіти технікою читки з листа необхідно спочатку розподілити функції рук... Погляд направити тільки на нотний текст, пальці рук повинні управляти клавішами всліпу...». Але найважливішою умовою читання з аркуша є гра всліпу.

Для того щоб виробити впевнену орієнтацію В. Кайльман радить:

I. Добре запам'ятати та мисленнево уявити яким чином виглядають 2 групи клавіш, які складають одну октаву.

II. Не дивлячись на руки, знаходити в різних октавах білі клавіші, які охоплюють групу чорних; при цьому пальці беззвучно доторкаються до чорних, які є надійним орієнтиром тому, що вони згруповані по дві або три (Сирота, 2018).

Розвиваючи читку нот з аркуша на відповідному достатньому рівні, робота над вивченням твору у фортепіанному класі передбачає застосування інструментальних технологій у виконавській педагогіці та фортепіанному навчанні.

Як відомо, «*технологія*» в широкому сенсі – сукупність методів та засобів для досягнення бажаних результатів. Технологічний підхід у фортепіанному класі в рамках вивчення музичного твору включає в себе всі необхідні способи дій та логічні ланцюжки послідовностей. Це означає, що використання технологій у класі фортепіано забезпечує максимальний ефективний результат за умови доцільного використання та принципу доступності для здобувачів.

Виходячи з цього, зауважимо, що *інструментальні технології* у фортепіанному класі – це система принципів, проєктивних дій та інноваційних методів з метою покращення та ефективності процесу фортепіанного навчання.

Розглянемо доступність та реалізацію застосування інструментальних технологій у процесі вивчення музичного твору зі здобувачем у класі фортепіано.

В рамках дистанційної роботи та недоступності офлайн фортепіанного навчання викладач шукає шляхи та методи розвитку та ефективності педагогічної роботи зі здобувачем. Це позначено з використанням різноманітного технологічного інструментарію під час навчання – гаджетів, смартфонів, айфонів та іншої комп'ютерної оргтехніки.

Вивчення фортепіанного твору засобами інструментальних технологій, передбачає:

1) наявність засобів відеозв'язку, меседжингу та мультимедії;

2) достатня увага до опанування суб'єктами фортепіанного навчання (викладач – здобувач) на належному рівні технічної підготовки та розуміння специфіки дії інструментальних пристроїв, налаштування параметрів та їх багатофункціональності;

3) цілісне охоплення музичного тексту, відчуття форми та засобів музичної виразності;

4) масштабування педагогічних дій у реалізацію музичної думки твору (вірне та достатнє прочитання здобувачем якісного уривку музичного твору, на відповідному рівні охоплення всіх складових елементів та сегментів фактури, метро-ритму, ладо-тональності, фразувальних та інтонаційних одиниць музики);

5) розчленування фактурних та ритмічних формул шляхом дроблення на маленькі складові частини (мотиви, невеличкі фразові побудови і т.д.);

6) достатня увага на виконання штрихових, артикуляційних, динамічних та темпово-агогічних особливостей;

7) слухова уява та концентрація уваги до пошуків відповідних способів звуковидобуття, позиційних та аплікатурних формул у процесі обрання відповідного положення піаністичного апарату (кисті, руки, зап'ястя, пальців, плечового поясу, ліктя) задля якісного та ефективного виконання музичного матеріалу або його фрагменту;

8) розбір та диференціація музичного матеріалу та його складових частин на підскладові елементи та етапи роботи над відпрацюванням труднощів, які зустрічаються у творах;

9) контроль уваги на засобах музичної виразності (зняття руки на завершенні ліг мотивів

та фраз, підготовка фермат, пауз, вироблення виразної інтонації фраз і т.д.);

10) достатня робота над відчуттям педалізації, розуміння особливостей прямої, запізнюючої, гармонічної педалі;

11) робота над голосоведенням, вертикаллю та горизонталлю музичної тканини твору;

12) побудова власне інтерпретації твору, відчуття та розуміння жанрово-стилістичних особливостей твору, композитора, епохи та історичного періоду, побудова виконавського плану та перспективи твору, виконання на концертній сцені та конкурсних заходах.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Систематична педагогічна та методико-виконавська робота над вивченням музичного твору у класі фортепіано зі здобувачем покликана сприяти метро-ритмічному розвитку, ладо-тонального мислення, фантазії, уяви, вміння охоплювати основний каркас твору та цілісність форми, засвоєнню штрихових, артикуляційних, динамічних, темпово-агогічних та фразувальних особливостей з метою перспективної побудови виконавського плану твору засобами інструментальних технологій.

Технологічний підхід до вивчення фортепіанної композиції на концептуальному початковому етапі зумовлений специфікою проведення кропіткої роботи шляхом аналізу та дроблення основних елементів та сегментів фактури на маленькі складові частини. Вирішальне значення у процесі формування підсумкового результату виконання у вигляді довершеної інтерпретації твору та виконання його на сцені забезпечить успішну педагогічну та виконавську роботу викладача фортепіано та піаніста-виконавця на належному мистецькому рівні.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Загальне та спеціалізоване фортепіано у процесі формування музиканта– професіонала: тези наукового семінару, 11 грудня 2013 р. / упор. О. Гнатишин. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2013. 52 с.
2. Кулікова С. Формування музично-виконавської компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. *Неперервна педагогічна освіта XXI століття*: зб. матеріалів XVII Міжнародних педагогічно-мистецьких читань пам'яті проф. О. Рудницької / [наук. ред.: Г. Сотська, М. Вовк]. 2020. Вип. 3(15). С. 211–213.
3. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства: збірник статей. К.: Музична Україна, 1983.
4. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. 157 с.
5. Нарожна М. Читання нот з аркуша як складник комплексного розвитку учня-піаніста. *Проблеми інструментального виконавства в умовах сучасної мистецької освіти*: матеріали Всеукр. наук.-практ. семінару з міжнар. участю, м. Умань, 27–28 квітня 2015 р. Умань, 2015. С. 56–60.
6. Панченко О. Розвиток навичок читання нот з аркуша. *Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес*: матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф., м. Луганськ, 18–19 березня 2010 р. Луганськ, 2010. С. 166–168.

7. Робоча програма навчальної дисципліни «Фортепіано» для здобувачів спеціальності 025 «Музичне мистецтво», освітня програма 025 «Музичне мистецтво. Вокал» / розр. Г. Глазунова. Київ: Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського, ННІ «Академія мистецтв імені С. С. Прокоф'єва», Кафедра музичного мистецтва, 2022. 15 с.

8. Савицький Р. Основні завдання фортепіанної педагогіки. Львів: Укрвидат, 1994.

9. Самойленко О. Музикознавство та методологія гуманітарного знання. Проблема діалогу: монографія. Одеса: Астропринт, 2002. 244 с.

10. Сирота О. Розвиток читання нот з листа у класі фортепіано. *Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Секція мистецтвознавчих дисциплін*. 2018. Вип.9. С. 68–70.

11. Чеботаренко О. Музичний текст: структура та проблеми інтерпретації. *Наукові записи. Серія: Педагогічні науки*. 2017. Вип.157. С. 138–141.

12. Шахрай О. Завдання фортепіанної педагогіки. *Україна наукова*. 2018. URL: <https://int-konf.org/ru/2013/ukrajina-naukova-24-26-12-2013-r/647-shakhraj-o-m-zavdannya-forteplannoi-pedagogiki> (дата звернення: 21.12.2023).

### REFERENCES:

1. Hnatyshyn, O. (2013). *Zahalne ta spetsializovane fortepiano u protsesi formuvannia muzykanta-profesionala [General and specialized piano in the process of forming a professional musician]*. Lviv: LNMA im. M. V. Lysenka [in Ukrainian].

2. Kulikova, S., Sotska, H. & Vovk, M. (2020). Formuvannia muzychno-vykonavskoi kompetentnosti maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva [*Formation of musical and performing competence of future teachers of musical art*]. *Neperervna pedahohichna osvita KhKhI stolittia. – Continuing Pedagogical Education of the XXI Century: Collection of materials of the XVII International Pedagogical and Artistic Readings in memory of prof. Rudnytska O. (Vols. 3(15))*, (pp. 211–213) [in Ukrainian].

3. Kurkovsky, G. (1983). *Pytannia fortepiannoho vykonavstva [Issues of piano performance]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

4. Moskalenko, V. (2013). *Lektsii z muzychnoi interpretatsii [Lectures on musical interpretation]*. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaikovskoho [in Ukrainian].

5. Narozhna, M. (2015). Chytannia not z arkusha yak skladnyk kompleksnoho rozvytku uchnia-pianista [*Reading notes from a sheet as a component of the complex development of a piano student*]. *Problemy instrumentalnoho vykonavstva v umovakh suchasnoi mystetskoï osvity. – Problems of instrumental performance in the conditions of modern art education: Materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical seminar with international participation*. (pp. 56–60). Uman [in Ukrainian].

6. Panchenko, O. (2010). Rozvytok navychok chytannia not z arkusha [*Development of skills of reading notes from a sheet*]. *Vykonavska interpretatsiia ta suchasnyi navchalnyi protses. – Performing interpretation and modern educational process: Materials of the III All-Ukrainian Scientific and Practical Conference*. (pp. 166–168). Luhansk [in Ukrainian].

7. Glazunova, H. (2022). *Robocha prohrama navchalnoi dystsypliny «Fortepiano» dlia zdobuvachiv spetsialnosti 025 «Muzychne mystetstvo», osvittia prohrama 025 «Muzychne mystetstvo. Vokal» [Work program of the discipline «Piano» for applicants for specialty 025 «Musical Art», educational program 025 «Musical Art. Vocals»]*. Kyiv: Tavriiskyi natsionalnyi universytet imeni V.I. Vernadskoho, NNI «Akademiiia mystetstv imeni S. S. Prokofieva», Kafedra muzychnoho mystetstva [in Ukrainian].

8. Savitsky, R. (1994). *Osnovni zavdannia fortepiannoi pedahohiky [The main tasks of piano pedagogy]*. Lviv: Ukrvydat [in Ukrainian].

9. Samoilenko, O. (2002). *Muzykoznavstvo ta metodolohiia humanitarnoho znannia. Problema dialohu [Musicology and Methodology of Humanitarian Knowledge. The Problem of Dialogue]*. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

10. Syrota, O. (2018). Rozvytok chytannia not z lysta u klasi fortepiano [*Development of reading notes from the sheet in the piano classroom*]: Collection of Scientific Works of Young Scientists of Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University. Section of Artistic Disciplines. (Vols. 9), (pp. 68–70). Kamianets-Podilskyi [in Ukrainian].

11. Chebotarenko, O. (2017). Muzychnyi tekst: struktura ta problemy interpretatsii [*Musical text: structure and problems of interpretation*]. – *Naukovi zapysy. Serii: Pedahohichni nauky. – Scientific records. Series: Pedagogical Sciences*. (Vols. 157), (pp. 138–141) [in Ukrainian].

12. Shakhrai, O. (2018). Zavdannia fortepiannoi pedahohiky [Tasks of piano pedagogy]. *Ukraina naukova. – Ukraine scientific*, URL: <https://int-konf.org/ru/2013/ukrajina-naukova-24-26-12-2013-r/647-shakhraj-o-m-zavdannya-forteplannoi-pedagogiki> (date accessed: 21.12.2023) [in Ukrainian].



УДК 782У;782І Х72

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-2>

**Наталія ГРИНИШИН**

аспірантка факультету музикознавства, композиції, вокалу та диригування, кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000, [hrynyshyn.nataliia@lnma.edu.ua](mailto:hrynyshyn.nataliia@lnma.edu.ua)

**ORCID:** 0009-0007-7536-3358

**Бібліографічний опис статті:** Гринишин, Н. (2023). Український хоровий спів як засіб конструювання національної ідентичності. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 9–15, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-2>

## УКРАЇНСЬКИЙ ХОРОВИЙ СПІВ ЯК ЗАСІБ КОНСТРУЮВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

**Мета статті** – обґрунтувати історичну роль хорового співу українців як важливого чинника національної самоідентифікації.

**Методологія дослідження** полягає у наступних методах: науково-теоретичному (при розгляді наукових праць, фокус дослідження яких сконцентрований на поняттях «ментальність», «ідентичність»); історико-культурологічному (при окресленні умов існування та функціонування національної хорової культури на різних історичних етапах); системному (при цілісному дослідженні хорового співу як феномену української музичної культури); індуктивному (для відтворення загальної картини української хорової культури).

**Наукова новизна.** Виявлено, що схильність українського народу до гуртового співу зумовлена не лише антропологічними чинниками, багатством української народної пісенності, а й історичними, політичними, соціальними факторами та особливостями національної ментальності. Доведено, що хоровий спів відіграв велику роль в українському державотворчому процесі та мав безпосередній вплив на формування української національної ідентичності.

**Висновки.** Зважаючи на те, що хоровий спів в Україні здавна превалював над іншими видами музичної виконавської діяльності, характерні риси національної ментальності (інтровертивність, кардіоцентричність, емоційність і чутливість, анархічний індивідуалізм із одного боку та колективізм з іншого, релігійність, певною мірою «декоративність») знаходять своє яскраве вираження у традиціях українського гуртового співу. Хоровий спів є однією із найважливіших складових української національної культури, оскільки з ним пов'язаний життєвий і культурний устрій українців – землеробські традиції, родинна та церковна обрядовість завжди супроводжувались спільним співацьким виконавством. Зазначено, що колективне музикування, сутність якого полягає в об'єднанні людей у спільному творчому стремлінні, сприяє конструюванню української національної ідентичності, адже хорове мистецтво стало засобом «самовідродження», «самопоказу» українського народу, сприяло усвідомленню українців себе як нації та репрезентувало українське професійне музичне мистецтво на міжнародній арені.

**Ключові слова:** хоровий спів, культура, архетип, ментальність, національна ідентичність.

**Nataliia HRYNYSHYN**

Postgraduate student of the Faculty of Musicology, Composition, Vocals and Conducting, Department of Music History, M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music, street O. Nyzhankivsky, 5, Lviv, Ukraine, 79000, [hrynyshyn.nataliia@lnma.edu.ua](mailto:hrynyshyn.nataliia@lnma.edu.ua)

**ORCID:** 0009-0007-7536-3358

**To cite this article:** Hrynyshyn N. (2023). Ukrainiyskyi khorovyi spiv yak zasib konstruiuvannia nationalnoi identychnosti [Ukrainian choral singing as a means of constructing national identity]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 9–15, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-2>

## UKRAINIAN CHORAL SINGING AS A MEANS OF CONSTRUCTING NATIONAL IDENTITY

**The purpose of the article** – to justify the historical role of choral singing of Ukrainians as an important factor of national self-identification.

**The research methodology** consists of the following methods: scientific-theoretical (when considering scientific works, the focus of which research is concentrated on the concepts of «mentality», «identity»); historical and cultural

(when outlining the conditions for the existence and functioning of the national choral culture at various historical stages); systematic (with a holistic study of choral singing as a phenomenon of Ukrainian musical culture); inductive (to reproduce the general picture of Ukrainian choral culture).

**Scientific novelty.** It was revealed that the propensity of the Ukrainian people to group singing is determined not only by anthropological factors, the richness of Ukrainian folk songs, but also by historical, political, social factors and features of the national mentality. It has been proven that choral singing played a major role in the Ukrainian state-building process and had a direct impact on the formation of Ukrainian national identity.

**Conclusions.** Taking into account the fact that choral singing in Ukraine has long prevailed over other types of musical performance activity, the characteristic features of the national mentality (introversion, cardiocentricity, emotionality and sensitivity, anarchic individualism on the one hand and collectivism on the other; religiosity, to some extent «decorativeness») are found its vivid expression in the traditions of Ukrainian group singing. Choral singing is one of the most important components of Ukrainian national culture, as the life and cultural system of Ukrainians is connected with it – agricultural traditions, family and church rituals have always been accompanied by joint singing. It is noted that collective music-making, the essence of which is the unification of people in a common creative endeavor, contributes to the construction of Ukrainian national identity, because choral art became a means of «self-revival», «self-display» of the Ukrainian people, contributed to Ukrainians' awareness of themselves as a nation, and represented Ukrainian professional musical art on the international stage.

**Key words:** choral singing, culture, archetype, mentality, national identity.

**Актуальність проблеми.** Хоровий спів в Україні посідає одну з домінантних позицій в системі культурно-національних цінностей. Він став символом «українськості», полем для мистецької реалізації творчих потенцій усього народу та окремих його представників, засобом збереження духовного первня, нерозривно пов'язаного з національною ідентичністю, репрезентантом національних ідей, втіленням української колективної свідомості. Незважаючи на значну кількість наукових праць, предметом досліджень яких є українська хорова культура, досі не розглянутими залишаються питання впливу хорового співу на самоідентифікацію української нації, а також феномену колосальної «життєздатності» хорової культури українців у несприятливих історико-соціальних та політичних умовах.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питання витоків хорового співу та пов'язаної з ним звичаєвої спадкоємності, що є дотичними до національної ідентичності, порушуються в праці «Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції» О. Бенч-Шокало (2002). У цій роботі авторка досліджує особливості, генезу та традиції гуртового співу українців у контексті усної обрядової культури України, яка своїми витокami сягає дохристиянської доби. Про ментальну обумовленість українського хорового співу пишуть І. Бермес (2011), В. Драганчук (2012), Н. Синкевич (2012), О. Драгомирецька (2016), І. Куриляк (2018). Хорове мистецтво є об'єктом наукового зацікавлення М. Новакович (2019), яка досліджувала процес конструювання національної ідентичності в музичній культурі Галичини в епоху габсбурзького правління у 1772–1918 роках.

**Мета статті** – обґрунтувати історичну роль хорового співу українців як важливого чинника національної самоідентифікації.

**Виклад основного матеріалу.** Хорова культура України формувалась упродовж багатолітньої історії, зазнаючи різноманітних соціальних, політичних впливів і спиралась на традиції гуртового виконання у сфері народного та професійного музичного мистецтва. Функціонування цих традицій зумовило появу певної системи жанрово-стилістичних напрямків в усьому різноманітті їх виконавської інтерпретації. Хорове мистецтво набуло надзвичайної популярності серед українців, стало невід'ємною частиною їх життя та побуту, мало сакральне значення, супроводжуючи народні звичаї та релігійні обряди, виступало «представником» української професійної музики у світовому культурному просторі. Окрім цього, як зазначає І. Бермес, хоровий спів часто «виступав чинником консолідації українців, піднесення їхньої самосвідомості» (Бермес, 2011, с.320), що посприяло зміцненню внутрішньонаціональних, зокрема, культурних зв'язків. А музикознавець П. Маценко в листі до свого колеги М. Антоновича, захоплюючись його диригентською діяльністю, писав: «Наш загал ніяк не може зрозуміти, що крім потреби співати з якого-будь боку, спів з хором є одним із найважливіших чинників самовідродження, самопоказу, отже й засобом найяскравішої пропаганди. Ніякий найбільший інструментальний твір не може виявити так ясно й чисто чуття людини, як ним проспівана пісня і пісня народу, на якій закарбувались впливи століть» (Граб, 2019, с. 249). У. Граб, висвітлюючи результати праці представників українського еміграційного

музикознавства, насамперед М. Антоновича, підкреслює, що він неодноразово порушував питання організації музичного життя і наголошував на «необхідності “розширювати горизонти” музичних потреб еміграційної спільноти. Ці потреби визначала передовсім ідея національно-патріотична, звідси перевагу мали традиційні великі жанри, в яких можна було говорити “від імені народу” і для нього, а саме хорова творчість» (Граб, 2019, с. 137). Сам М. Антонович констатував, що «українські хори були тими низовими клітинами», у яких «довгий час жила українська музика». Ба більше, він акцентував увагу на тому, що «хори були не тільки речниками, але й рушіями українського національного пробудження» (там само).

Проголошення незалежності Україною в 1991 році стало своєрідним каталізатором цілої низки різноманітних процесів. Серед них, на думку О. Фільца та О. Невелюка, «одним з найсуттєвіших виявився процес усвідомлення себе у змінній якості, встановлення своєї належності до нового суспільного організму, тобто процес самоідентифікації» (Фільц, Невелюк, 2017). У статті «Галицька ментальність» згадані автори одну з причин загострення цього процесу вбачають у тому, «що для українців проблема самоідентифікації завжди була суто екзистенційною і визначала стрижень їх виживання» (там само). Одним із важливих чинників, що на різних етапах історії (в умовах криз, репресій та заборон) сприяв конструюванню української національної ідентичності, став хоровий спів як вагома ланка усіх сфер буття українців. Оскільки хор – це співацький колектив, пов’язаний спільними правилами виконання, своєрідна зменшена «модель суспільства, народу», а національна ідентичність передбачає відчуття спорідненості з народом, тобто із «своїм колективом», його культурою і традиціями, то роль хорового мистецтва у формуванні національної ідентичності (завдяки об’єднавчій специфіці його природи) є очевидною. Про аналогічні процеси у швейцарській культурі пише С. Ерісманн у статті «Співати заборонено: так було колись», акцентуючи, що хорові об’єднання, разом із стрілковими і спортивними союзами, стали основою формування швейцарської національної ідентичності. Дослідниця називає Швейцарію «хоровою» країною, а хорове мистецтво – основою

самоідентифікаційних процесів на національній основі. Вона пояснює це тим, що в середині XIX століття (період становлення сучасної швейцарської національної держави) число хорових фестивалів почало стрімко зростати, регіональні фестивалі ставали загальнонаціональними, «співаки і слухачі приїздили на ці фестивалі зі всіх кінців країни і так поступово складалось те спільне, що сьогодні прийнято називати швейцарським менталітетом, в основі якого лежить живий, не теоретичний, принцип “єдності в різноманітності”» (Ehrismann, 2020). Окрім Швейцарії, до числа «хорових» країн зараховуємо і Литву, Латвію та Естонію – країни зі сталими хоровими традиціями, де кожні 4 роки в Литві, кожні 5 років в Латвії та Естонії відбуваються масштабні пісенні свята. За висловленням С. Ерісманн, шлях держав Балтики до незалежності почався з масових хорових заходів, що ввійшли в історію під назвою «Співоча революція» (1987–1991 рр.). Під час цієї революції усі її учасники (і професійні виконавці, які розташовувались на сцені, і слухачі, які заповнювали великі стадіони) разом співали хорові гімни, зміст яких був пов’язаний з критикою радянської влади та методами її правління, а також пісні на патріотичну тематику. На одному з концертів, що відбувався в рамках музично-політичного фестивалю «Пісня Естонії» 11 вересня 1988 року вперше прозвучав заклик до відокремлення від СРСР і відновлення державного суверенітету. Оскільки головним «інструментом» цих мирних акцій протесту були пісенні фестивалі, диригент К. Таннер вказує на те, що ці фестивалі стали виявом естонської ідентичності: «Співаючи, ми підтримували життя в собі як нації. Без співу не було б Естонії. Свято пісні було одним з тих небагатьох місць, де ми, естонці, могли відчути себе єдиним цілим – не частиною Радянського Союзу, а частиною нашої власної нації» (Фаунтен, 2019). В Україні Помаранчева революція (2004 р.) та Революція Гідності (листопад 2013 р. – лютий 2014 р.) також супроводжувались масовими хоровими співами, адже, як слушно зауважив поет П. Тичина, «без музики в Україні революції не зробити» (Шлемкевич, 1992, с. 106). Українські січові стрільці (УСС) та воїни Української повстанської армії (УПА) гуртом виконували пісні патріотичного спрямування. А. Рудницький зазначає, що мело-

дії стрілецьких пісень «постали під час походів, при таборових вогнищах тощо, хоч і без корінної глибини справжніх народних пісень, без їхніх мелодійних чи ладових рис, мали своєрідну «атмосферу», «настрій» народних пісень» (Рудницький, 1963, с. 36). Пісні УПА були своєрідним продовженням пісень УСС. Їх українці «співали по таборах Німеччини та Австрії» (там само) і згодом, після Другої світової війни, вони виконувались хорами на патріотичних концертах у США та Канаді. Під час сучасної російсько-української війни на передовій, ідучи в контрнаступ, українські бійці співали гімн України «Ще не вмерла України ні слава, ні воля...», тим самим відчували єдність з побратимами, з своїм народом. Хорове звучання сприяло усвідомленню єдиної ідеї та мети, приналежності до одного суспільного організму, однієї нації, що і називаємо самоідентифікацією.

Багато дослідників відзначали, що українці виявляють особливі здібності у царині музики. Так, Ф. Колесса у своїй розвідці «Наверствування і характеристичні признаки українських народних мелодій» писав: «Український народ, обдарований вже від природи тонким музикальним почуттям і незвичайною співолубністю, виливає у музиці свою сердечну, з глибин душі пливучу сповідь. У музиці з найбільшою безпосередністю відкриває він свою душу, свою палку, розмріяно-меланхолічну вдачу» (Колесса, 1970, с. 248). А. Рудницький, звертаючи увагу на багатство української пісенності та підкреслюючи колективний характер народного музикування, що виявлявся, насамперед, у хоровому співі, стверджує, що «ми й є музикальним народом, якщо взяти під увагу багату скарбницю нашої народної пісні та замилювання співати ці наші народні пісні, головню співати їх хором» (Рудницький, 1980, с. 34). Д. Антонович зазначає, що «вокальний характер української музики відбився і в товариському обиході», адже «коли в салонах Західної та Центральної Європи уряджуються інструментально-музичні зібрання, в українському товаристві замість того часто експромтом із присутніх складається хоровий спів – явище, в європейському салоні зовсім незнане» (Антонович, 1993, с. 406). Виходячи з цього, дослідник робить висновок, що «і в церкві, і в народному вжитку, і у вищих верствах суспільства

українська музика була однаково скрізь музика вокальна, що зводилась до співу хоч церковного, хоч світського» (там само). Щодо співу в українських церквах, то ще в XVII столітті мандрівник П. Алеппський, описуючи подорож свого батька Антіохійського патріарха Макарія, відзначає естетичний аспект хорового виконавства: «Ніщо так не дивувало нас, як краса маленьких хлопчиків і їх співу, що виконувався від усього серця у гармонії із старшими» (Герасимова-Персидська, 1978, с. 8). Отже, особлива любов українського народу саме до хорового співу є загальновідомим та беззаперечним фактом, на що звертають увагу не лише музиканти. Українсько-американський славіст, філолог, культуролог, літературний і театральний критик Ю. Шевельов вказує на одну з домінантних ознак українського характеру – тягу українців до гуртового співу. У спогадах «Я, мені, мене... (і довкруги)», згадуючи свої студії у Харкові та студентів, які разом з ним навчались, автор пише про їх «патологічний нахил до хорового співу». «Варт було зійтись кільком з них, як вони зачинали співати... Їм не треба було навіть договорюватися, коли співати і що, – роти самі відкривалися і виспівували те саме, не умовляючися. Щодо мене, то я ніколи не любив хорових співів, навіть кваліфікованими ансамблями» (Шевельов, с. 100–101), – зауважує Ю. Шевельов, який був етнічним німцем за походженням. Про любов українців до хорового співу згадує і А. Рудницький: «Відомо, як італійці люблять сольовий спів, так українці люблять хоровий, і вповні зрозумілою є поговірка, що коли тільки зійдуться два українці, вони пробують співати... хором» (Рудницький, 1980, с. 85). Д. Антонович підмічає особливі природні здібності українських селян, які «співаючи без усякої науки, керуючись вродженою музичністю, ніколи не співають в унісон, а зразу розбиваються на різні голоси і кожен веде свою партію» (Антонович, 1993, с. 404). А видатний український диригент О. Кошиць, характеризуючи гуртовий спів українців Кубані на початку XX століття, у своїх «Спогадах» пише: «Взагалі ж співучість кубанських козаків <...> була дійсно надзвичайна. Тут виказувалась вся природна українська музикальність і старовинна хорова традиція. Які чудові, вправні хорові співаки (не кажу вже про знамениті голоси), які музикальні! Треба було послу-



хати отой контрапункт, який вони утворювали під час співу вільно, спокійно, як річ не тільки самозрозумілу, але і цілком природну. Треба було чути ту вражаючу поліфонію (багатоголосість), та поверх усієї маси отой непереривний, що ніколи два рази не повторюється, узор підголоска, неймовірно високого і легкого тенора» (Кошиць, 1948, с. 44).

Хоровий спів здавна переважав над усіма іншими видами музичної виконавської діяльності українського народу. На думку дослідників, це пов'язано з його ментальними особливостями. Спираючись на численні дослідження поняття «ментальності», українські науковці виділяють чотири системотвірні ознаки ментальності українського народу: 1) інтровертивність «вищих психічних функцій у сприйнятті дійсності, що виявляється в зосередженості особи на фактах і проблемах внутрішнього, особистісно-індивідуального світу»; 2) кардіоцентричність, «що проявляється у сентименталізмі, чутливості, любові до природи, яскраво відображених у пісенному фольклорі»; 3) анархічний індивідуалізм і «партикулярне прагнення до особистої свободи»; 4) перевага емоційності, чуттєвості «над волею та інтелектом» (Візниця, 2010, с. 17). Перелічені вище ментальні ознаки сприяли схильності українського етносу до музичної діяльності, зокрема, до гуртового співу. Як зазначає О. Козаренко, інтровертивність, переважання «"рефлекторних світосприймальних настанов, скерованих на переживання і власну внутрішність" із похідними компелятивністю (споглядальністю) та кордоцентризмом» виявляють «українську душевну праматерію», втілюючись у ліричній пісенності (Козаренко, 2000, с. 9). Анархічний індивідуалізм знайшов своє найяскравіше вираження у феномені Запорозької Січі, в результаті чого постав цілий пласт пісенної хорової культури, відомої як козацькі похідні пісні. За переконаннями багатьох дослідників (М. Костомаров, І. Нечуй-Левицький, В. Липинський, Є. Онацький), «українська психічна структура вирізняється емоційно-почуттєвим характером» (Храмова, 1992, с. 10). «Висока українська емоційність, чутливість та ліризм» проявляються «в естетизмі українського народного життя і обрядовості, в артистизмі вдачі, у прославленій пісенності» (там само). Проявом української ментальності, що безпосе-

дно пов'язаний з хоровим співом є колективізм (Перепелюк, 2021, с. 122), схильність до малих форм організації, оскільки сам архетип «хору» є «основою поняття *громада*, тобто *гурт*, *колектив*» (Бенч, 2020, с. 5). О. Бенч вказує на те, що «хор як злагоджена громада» є модулем суспільства, «у якому органічно діють ладотворчі й культуротворчі принципи». Така організованість – це вияв «не зовнішньої сторони зібрання людей, а їхньої внутрішньої налаштованості на гармонію, їхньої світоглядної зорієнтованості» (там само). Мусимо зауважити, що схильність українців до колективної діяльності не обмежена, а поєднується з індивідуальною ініціативою. Д. Чижевський виділяє таку рису української ментальності як «декоративність» (Чижевський, 1991, с. 18). Під цим словом розуміємо бажання українців показати себе з якнайкращого боку, що часто виявляється у гуртовому співі (на це звертав увагу Ю. Шевельов). Не випадково С. Петлюра, голова Директорії УНР у 1919–1920 роках, вбачав можливість ознайомлення Європи і світу з державою Україною, її ментальністю і культурою саме через український хоровий спів, результатом чого стало заснування та творча діяльність Української Республіканської Хорової Капели, очолюваної О. Кошицем. Бельгійська газета «Ons Vaderland» після прем'єри «Щедрика» у Брюсселі в січні 1920 року писала: «Симон Петлюра знайшов чудовий спосіб подолати західноєвропейську необізнаність. Цей військовокомандувач, котрий намагається врятувати свою країну від пастки більшовизму та царизму, здатний не тільки воювати. Він знає, що меч сам по собі безсилий, і щоб здобути симпатії західноєвропейського світу, знайомить нас із мистецтвом своєї країни. Україна – країна чорнозему, батьківщина Гоголя, стає для нас країною пісень. Він інтернаціоналізує українське питання піснею!» (Пересунько, 2020).

**Висновки.** Беручи до уваги той факт, що національна ідентичність – це відчуття певної спорідненості з конкретним народом, а специфіка функціонування самого хору полягає в об'єднанні людей у спільній музичній діяльності, ми можемо стверджувати, що хор є основою національної ідентичності на мікрорівні як приклад колективної і культурної згуртованості та єдності. Про те, що хоровий спів тісно пов'язаний із національними почуттями, має вплив на народні маси свідчать:

існування гімнів та великої кількості народних пісень, проведення масштабних хорових фестивалів за участі багатотисячних хорів. Зрештою, хоровий спів мав визначальну роль у процесі самоідентифікації українців як нації, адже ще в XVII столітті мандрівники ідентифікували їх через хоровий спів. У XX столітті світ відкриває для себе Україну через діяльність Української

Республіканської Капели, а в 2022 році з нагоди сторіччя північноамериканської прем'єри «Щедрика» М. Леонтовича (відомого світові як «Carol of the Bells») у нью-йоркському Carnegie Hall відбулася імпреза, де він знову зазвучав. Це свідчить про те, що у світовому масштабі українська культура була репрезентована саме засобами хорового мистецтва.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонович Д. Українська музика. Українська культура: лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С. В. Ульяновська. К.: Либідь, 1993. С. 404–442.
2. Бермес І. Хоровий спів і ментальність українців. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 319–324.
3. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичасвої традиції: навч. посіб. К.: ред. журн. «Укр. Світ», 2002. 440 с.
4. Бенч О. Традиція українського хорового співу. URL: [http://umo.edu.ua/images/content/institutes/imp/vydannya/visnyk\\_umo/pedagogika/5\\_2020/%D0%91%D0%B5%D0%BD%D1%87.pdf](http://umo.edu.ua/images/content/institutes/imp/vydannya/visnyk_umo/pedagogika/5_2020/%D0%91%D0%B5%D0%BD%D1%87.pdf)
5. Візниця Ю. Національна ментальність та риси її українського виміру. URL: [https://ukr-socium.org.ua/wp-content/uploads/2010/04/13-19\\_no-2\\_vol-33\\_2010\\_UKR.pdf](https://ukr-socium.org.ua/wp-content/uploads/2010/04/13-19_no-2_vol-33_2010_UKR.pdf)
6. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. К.: Муз. Україна, 1978. 182 с.
7. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть: монографія. Львів: В-во УКУ, 2019. 456 с.
8. Драганчук В. Відображення національної ментальності у сучасній хоровій музиці на основі трансформованої української пісенності. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2012. № 2. С. 49–53. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2012\\_2\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_2_10)
9. Драгомирецька О. Творчість Анатолія Авдієвського в контексті української хорової культури: дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Львів, 2016. 206 с.
10. Ehrismann S. Singen verboten: Gab es das schon mal. URL: <https://www.swissinfo.ch/ger/wirtschaft/singen-verboten--gab-es-das-schon-mal--/46230270>
11. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів. 2000. 286 с.
12. Колесса Ф. Музикознавчі праці. Київ: Наукова думка, 1970. 592 с.
13. Кошиць О. Спогади. Частина 2. Вінніпег, 1948. 272 с.
14. Куриляк І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір: дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Львів, 2018. 195 с.
15. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Т. Тетюк, 2019. 376 с.
16. Пересунько Т. Симон Петлюра інтернаціоналізує українське питання пісню: невідома історія триумфу «Щедрика» в Європі. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/01/28/156943/>
17. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
18. Рудницький А. Про музику і музик. Нью-Йорк, 1980. 336 с.
19. Синкевич Н. Соціально-архетипове підґрунтя національно-хорового мистецтва. Тернопільський національний університет ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2012. С. 129–135.
20. Україна: історія, культура, ментальність: навч. посіб. Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини / уклад. О. М. Перепелюк. Умань: Візаві, 2021. 157 с.
21. Фаунтен Дж. Співоча революція. URL: <https://weeklyword.eu/uk/%D1%81%D0%BF%D1%96%D0%B2%D0%BE%D1%87%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8E%D1%86%D1%96%D1%8F/>
22. Фільц О., Невелюк О. Галицька ментальність. URL: <https://zbruc.eu/node/74882>
23. Чижевський Д. Нариси історії філософії на Україні. Нью-Йорк, 1991. 176 с.
24. Шевельов Ю. Я, мені, мене... (і довкруги). Спогади. Частина перша. В Україні. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Sheveliov\\_Yurii/Ya\\_mene\\_mene\\_i\\_dovkruhy\\_Spohady/](https://chtyvo.org.ua/authors/Sheveliov_Yurii/Ya_mene_mene_i_dovkruhy_Spohady/)
25. Храмова В. До проблеми української ментальності. Українська душа: зб. наук. праць / відп. ред. В. Храмова. Київ: Фенікс, 1992. С. 3–35.
26. Шлемкевич М. Душа і пісня. Українська душа: зб. наук. праць / відп. ред. В. Храмова. Київ: Фенікс, 1992. С. 97–112.

**REFERENCES:**

1. Antonovych, D. (1993). *Ukrainska muzyka [Ukrainian music]. Ukrainska kultura: leksii za redaktsiieiu Dmytra Antonovycha / upor. S. V. Ulianovska. K.: Lybid. Pp. 404–442 [in Ukrainian].*
2. Bermes, I. (2011). *Khorovyi spiv i mentalnist ukraintsv [Choral singing and the mentality of Ukrainians]. Visnyk Prykarpatskoho universytetu: Mystetstvoznnavstvo. Ivano-Frankivsk. Vyp. 21–22. Pp. 319–324 [in Ukrainian].*
3. Bench-Shokalo, O. (2002). *Ukrainskyi khorovyi spiv. Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii [Ukrainian choral singing. Actualization of the customary tradition]. K.: red. zhurn. «Ukr. Svit». 440 s. [in Ukrainian].*
4. Bench, O. *Tradytsiia ukrainskoho khorovoho spivu. [Tradition of Ukrainian choral singing]. URL: [http://umo.edu.ua/images/content/institutes/imp/vydannya/visnyk\\_umo/pedagogika/5\\_2020/%D0%91%D0%B5%D0%BD%D1%87.pdf](http://umo.edu.ua/images/content/institutes/imp/vydannya/visnyk_umo/pedagogika/5_2020/%D0%91%D0%B5%D0%BD%D1%87.pdf) [in Ukrainian].*
5. Viznytsia, Yu. *Natsionalna mentalnist ta rysy yii ukrainskoho vymiru. [National mentality and features of its Ukrainian dimension]. URL: [https://ukr-socium.org.ua/wp-content/uploads/2010/04/13-19\\_no-2\\_vol-33\\_2010\\_UKR.pdf](https://ukr-socium.org.ua/wp-content/uploads/2010/04/13-19_no-2_vol-33_2010_UKR.pdf) [in Ukrainian].*
6. Herasymova-Persydska, N. (1978). *Khorovyi kontsert na Ukraini v XVII–XVIII st. [Choral concert in Ukraine in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries]. K.: Muz. Ukraina. 182 s. [in Ukrainian].*
7. Hrab, U. (2019). *Myroslav Antonovych: intelektualna biohrafia. Emihratsiine muzykoznavstvo v ukrainskomu kulturotvorenni pivoienykh desiatylyt [Myroslav Antonovych: intellectual biography. Emigration musicology in Ukrainian cultural creation of the post-war decades]. Lviv: V-vo UKU. 456 s. [in Ukrainian].*
8. Drahanchuk, V. (2012). *Vidobrazhennia natsionalnoi mentalnosti u suchasni khorovii muzytsi na osnovi transformovanoi ukrainskoi pisennosti [Reflection of the national mentality in modern choral music based on the transformed Ukrainian song]. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznnavstvo. № 2. Pp. 49–53. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2012\\_2\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_2_10) [in Ukrainian].*
9. Drahomyretska, O. (2016). *Tvorchist Anatoliia Avdiievskoho v konteksti ukrainskoi khorovoi kultury [Anatoly Avdievkiy's creativity in the context of Ukrainian choral culture]. Dys. ... kand. myst-va: 17.00.03. Lviv. 206 s. [in Ukrainian].*
10. Ehrismann, S. *Singen verboten: Gab es das schon mal [Singing is forbidden: it used to be like that]. URL: <https://www.swissinfo.ch/ger/wirtschaft/singen-verboten--gab-es-das-schon-mal--/46230270> [in German].*
11. Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [Phenomenon of the Ukrainian national musical language]. Lviv. 286 s. [in Ukrainian].*
12. Kolessa, F. (1970). *Muzykoznavchi pratsi [Musicological works]. Kyiv: Naukova dumka. 592 s. [in Ukrainian].*
13. Koshyts, O. (1948). *Spohady. Chastyna 2 [Memoirs. Part 2]. Vinnipeh. 272 s. [in Ukrainian].*
14. Kuryliak, I. (2018). *Evolutsiia dramaturhichnykh funktsii khoru v ukrainskii operi: natsionalno-estetichnyi vymir [Evolution of the dramatic functions of the chorus in Ukrainian opera: the national aesthetic dimension]. Dys. ... kand. myst-va: 17.00.03. Lviv. 195 s. [in Ukrainian].*
15. Novakovych, M. (2019). *Halytska muzyka habsburzkoj doby: u poshukakh ukrainskoi identychnosti [Galician music of the Habsburg era: in search of Ukrainian identity]. Lviv: T. Tetiuk. 376 s. [in Ukrainian].*
16. Peresunko, T. *Symon Petliura internatsionalizuiu ukrainske pytannia pisnieiu: nevidoma istoriia triumfu «Shchedryka» v Yevropi [Simon Petliura internationalizes the Ukrainian issue with a song: the unknown story of the triumph of «Schedryk» in Europe]. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/01/28/156943/> [in Ukrainian].*
17. Rudnytskyi, A. (1963). *Ukrainska muzyka: istorychno-krytychnyi ohliad [Ukrainian music: a historical and critical review]. Miunkhen: Dniprova khvyliia. 406 s. [in Ukrainian].*
18. Rudnytskyi, A. (1980). *Pro muzyku i muzyk [About music and music]. Niu-York. 336 s. [in Ukrainian].*
19. Synkevych, N. (2012). *Sotsialno-arkhetypove pidgruntia natsionalno-khorovoho mystetstva [Socio-archetypal foundation of national choral art]. Ternopilskyi natsionalnyi universytet im. V. Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznnavstvo. Pp. 129–135. [in Ukrainian].*
20. *Ukraina: istoriia, kultura, mentalnist [Ukraine: history, culture, mentality]. Umanskyi derzh. ped. un-t imeni Pavla Tychyny / uklad. O. M. Perepeliuk. Uman: Vizavi, 2021. 157 s. [in Ukrainian].*
21. Faunten, Dzh. *Spivochka revoliutsiia [Singing revolution]. URL: <https://weeklyword.eu/uk/%D1%81%D0%BF%D1%96%D0%B2%D0%BE%D1%87%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8E%D1%86%D1%96%D1%8F/> [in Ukrainian].*
22. Filts, O., Neveliuk, O. *Halytska mentalnist [Galician mentality]. URL: <https://zbruc.eu/node/74882> [in Ukrainian].*
23. Chyzhevskiy, D. (1991). *Narysy istorii filosofii na Ukraini [Essays on the history of philosophy in Ukraine]. Niu-York. 176 s. [in Ukrainian].*
24. Shevelov, Yu. *Ya, meni, mene... (i dovkruhy). Spohady. Chastyna persha. V Ukraini [I, to me, of me... (and all around). Memoirs. Part one. In Ukraine]. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Sheveliov\\_Yurii/Ya\\_mene\\_mene\\_i\\_dovkruhy\\_Spohady/](https://chtyvo.org.ua/authors/Sheveliov_Yurii/Ya_mene_mene_i_dovkruhy_Spohady/) [in Ukrainian].*
25. Khranova, V. (1992). *Do problemy ukrainskoi mentalnosti [To the problem of mentality]. Ukrainska dusha: zb. nauk. prats / vidp. red. V. Khranova. Kyiv: Feniks. S. 3–35 [in Ukrainian].*
26. Shlemkevych M. (1992). *Dusha i pisnia [Soul and song]. Ukrainska dusha: zb. nauk. prats / vidp. red. V. Khranova. Kyiv: Feniks. S. 97–112 [in Ukrainian].*

УДК 783.23 "15-17"

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-3>

**Вікторія ЗІНЧЕНКО**

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

**ORCID:** 0000-0002-3743-270X

**Бібліографічний опис статті:** Зінченко, В. (2023). Піснеспіви Октоїха з фітними розспівами в українських Ірмологіонах: семантика фітних мелодій. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 16–24, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-3>

**ПІСНЕСПІВИ ОКТОЇХА З ФІТНИМИ РОЗСПІВАМИ  
В УКРАЇНСЬКИХ ІРМОЛОГІОНАХ: СЕМАНТИКА ФІТНИХ МЕЛОДІЙ**

Статтю присвячено вивченню українських фіт Октоїха, що постають канонічним елементом осмогласся з його вагомим виразовим значенням у формуванні стилю церковної православної монодії. Актуальність проблеми зумовлена затребуваністю прицільного вивчення у музичній медієвістиці семантики фітних мелодій, а саме розспівів фіт, які широко представлені в українських Ірмологіонах і є одними з основних структурних елементів мелодики Октоїха – інтонаційного осердя знаменного співу. Іншим чинником актуальності обраної проблеми постає необхідність ревіталізації фітного співу у сучасному виконавському мистецтві, що означає поглиблення інтересу до української професійної церковно-співочої традиції у наш час.

**Метою** наукової статті є виявлення семантики фітних мелодій у піснеспівах Октоїха з фітними розспівами в українських Ірмологіонах.

**Методологія.** У дослідженні застосовується підхід, зумовлений специфікою церковно-співочої (вербально-музичної) традиції та фіт як її елемента. Засадничими в науковій розвідці постали пошуковий, музично-джерелознавчий, семантичний методи.

**Наукова новизна** отриманих результатів зумовлена комплексним дослідженням українських фіт Октоїха: семантику фітних мелодій розглянуто у взаємозв'язку з образною сферою та тематикою вербальних текстів піснеспівів із фітами.

**Висновки** наукової статті пов'язані з виявленням семантики фітних мелодій у піснеспівах Октоїха з фітними розспівами в українських Ірмологіонах. Семантичне поле фіт зумовлене увиразненням Вишніх образів, догматів віровчення, що засвідчують вербальні концепти, закладені у фітному розспіві. Виявлено залучення фіт у піснеспівах різних жанрових груп (догматики, богородичні на стиховні, антифони степенні та ірмоси канонів, тропарі) – з одного боку, а з іншого – риси спільності музичної стилістики цієї форми осмогласної мелізматички засвідчують подолання межі жанрових груп, маркуючи семантичне поле фіт.

**Ключові слова:** українська музична культура, церковно-співоча традиція, спів, богослужбовий спів, фіта, мелодія, семантика.

**Viktoriia ZINCHENKO**

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

**ORCID:** 0000-0002-3743-270X

**To cite this article:** Zinchenko, V. (2023). Pisnespivy Oktoikha z fitnymy rozspivamy v ukrainskykh Irmolohionakh: semantyka fitnykh melodii [Octoēchos singing with the Thētas chants in Ukrainian Heirmologia: the semantics of Thētas melodies]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 16–24, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-3>

**OCTOĒCHOS SINGING WITH THĒTAS CHANTS IN UKRAINIAN HEIRMOLOGIA:  
THE SEMANTICS OF THĒTAS MELODIES**

The article is devoted to the study of the Ukrainian Thētas of Octoēchos, which appear as a canonical element of the Octoēchos with its significant semantic and expressive meaning in the formation of the style of the Ukrainian Ecclesiastic Monody. The relevance of the problem is stipulated by the demand for a targeted study in musical medieval studies of the semantics of Thētas melodies, namely the chants of Thētas, which are widely represented in Ukrainian Heirmologia



and are one of the main structural elements of *Octoëchos* melodic – the intonation core of the famous singing. Another factor of the relevance of the selected problem is the need to revitalize the tradition of *Thētas* singing in performing practice, which is generally indicated by the significant interest in the Ukrainian professional church singing tradition in our time.

The purpose of the scientific article is to reveal the semantics of *Thētas* melodies in *Octoëchos* singing with *Thētas* chants in Ukrainian *Heirmologia*.

The research uses an approach determined by the specifics of the church-singing (verbal-musical) tradition and *Thētas* as its element. The following methods have become fundamental in scientific research: search, music-source studies, semantic. The scientific novelty of the obtained results is stipulated by the comprehensive study of Ukrainian *Thētas* of *Octoëchos*: the semantics of *Thētas* melodies in relation to the figurative sphere and the subject matter of verbal texts of songs with *Thētas* were investigated, the main features of semantics were traced.

The conclusions of the scientific article are related to the identification of the semantics of *Thētas* melodies in *Octoëchos* singing with *Thētas* chants in Ukrainian *Heirmologia*. The semantic content of *Thētas* is determined by the expression of the Higher images, dogmas of the creed, which testify to the verbal concepts embedded in the chants of *Thētas*. The involvement of fit in the chants of various genre groups («dogmatics», «*bohorodychens*» – sacred chant in honour of Virgin Mary, antiphons of degrees and irmos of canons, tropars) was revealed – on the one hand, and on the other hand, the common features of the musical stylistics of this form of eight-voice melismatics testify to overcoming the boundaries of genre groups, marking the semantic field of *Thētas*.

**Key words:** Ukrainian musical culture, church singing tradition, singing, liturgical singing, *Thētas*, melody, semantics.

*«Пойте Богу нашему, пойте!  
Пойте Цареві нашему, пойте:  
Яко Цар всея землі Бог, пойте разумно»  
Псалом 46*

**Актуальність проблеми.** Стан сучасної музичної науки є доволі показовим з погляду проблемного кола досліджень, присвячених духовній спадщині національної культури. Канонічна традиція українського богослужбового співу постала скарбницею національного мелосу у довершеності змістовного і художнього вимірів. Церковний спів як результат творчості людини є одним із шляхів наближення людини до Бога. Невід’ємною складовою богослужбових піснеспівів української православної монодії становлять фітні розспіви. Принцип увиразнення окремих силаб канонічного вербального тексту виразовими мелодичними (мелізматичними) формулами є атрибутивною ознакою *знаменного співу* Київської Русі. Його генеза сягає правитоків візантійської традиції і на засадах спадкоємності є збереженою дотепер (Кисво-Печерська лавра та ін.). У XV столітті корпус фіт було оновлено й збагачено в Окоїху. Таким чином стає усталеною традиція фіксації фіт (як приклад вкажемо на графічні формули фіт, що стали розміщувати разом з назвами в Азбуках). Актуальність обраної проблеми зумовлена потребою прищільного вивчення у музичній медієвістиці семантики фітних мелодій, а саме – розспівів фіт, які широко представлені в українських Ірмологіях і є одними з основних структурних елементів мелодики Окоїха – інтонаційного осердя *знаменного співу*.

Іншим чинником актуальності обраної проблеми постає необхідність ревіталізації

традиції фітного співу у сучасному виконавському мистецтві, що означена в цілому значним інтересом до української професійної церковно-співочої традиції. Таким чином, дослідження семантики фітних мелодій уможливає вихід на висновки, котрі, послугуючись словами О. Цалай-Якименко, «розкриваються в минуле, сягаючи доби Київської Русі XI століття, з одного боку, а з другого – у майбуття, вже в XXI століття» (Цалай-Якименко, 2002, с. 421).

Матеріалом наукової статті (джерельна база) слугують нотолінійні рукописні й стародруковані українські Ірмологіони кінця XVI – першої половини XVIII століть із зібрань різних книгозбірень України (Київ, Львів, Харків).

**Метою** наукової статті є виявлення семантики фітних мелодій у піснеспівах Окоїха з фітними розспівами в українських Ірмологіонах.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У наш час в українській музичній медієвістиці сформована усталена джерелознавчі засади для розробки проблематики церковно-монодійного співу. Йдеться про тривале (у понад 50 років) систематизоване вивчення нотолінійного Ірмологіона – збірника змішаного складу, який був єдиним, призначеним для запису монодії (у період кінця XVI – другої половини XIX століть). Серед наукових розвідок, пов’язаних із характеристикою фіт, які широко представ-

лені в українських нотолінійних збірниках, проте дотепер лишалися невивченими, виокремлено праці українських медієвістів, в яких увагу приділено, насамперед, двом аспектам дослідження фітного співу – джерелознавчому та герменевтико-семантичному.

Найбільший внесок у джерелознавство української традиції церковно-монопійного співу здійснив Ю. Ясіновський, який склав Каталог Ірмологіонів за результатами аналізу 1111 книг з українських та зарубіжних фондів (Ясіновський, 1996). Каталог є фундаментальним джерелознавчим дослідженням структури та змісту українських та білоруських Ірмологіонів. Зміст Каталогу було доповнено у статтях того ж автора (Ясіновський, 2004; 2008). У контексті багатоаспектного кодикологічного опису нотолінійних українських та білоруських Ірмолоїв кінця XVI – XVIII століть автор надав стислу характеристику способам позначення фіт. Ю. Ясіновський констатує: «... тайнозамкнене знам'я (за визначенням давніх кулізм'яних азбук) є скороченим (себто зашифрованим) викладом певного мелодичного комплексу. В Ірмолоях фіти зустрічаються в найрозвинутіших у мелодичному відношенні жанрах і збагачують мелодичну тканину» (Ясіновський, 1996, с. 64). Стислість характеристики фіт Ю. Ясіновським, вочевидь, пояснюється тим, що в наукові завдання дослідника не входило поглиблене вивчення принципів їх фіксації та характеристики фітних розспівів, що підтверджує актуальність обраної розробки проблеми.

Цінною є наукова розвідка О. Шевчук, присвячена дослідженню кондака Суботи Акафіста (П'ятої седмиці Великого посту). На основі співставлення нотолінійного та знаменного рукописів науковиця виявляє фітні розспіви в каденціях деяких рядків піснеспіву (а саме: у трьох строфах з восьми). Наявність розспіву фіти, який не замінюється знаком  $\Theta$  в нотолінійному запису, свідчить про стабільне значення даної структурно-стильової одиниці в лінійному запису кондака (Шевчук, 1995, с. 90).

У фундаментальній монографічній праці О. Цалай-Якименко «Київська школа музики XVII століття», що становить три самоцінні дослідження «Київське пініє», «Київська нотація» та «Київська грамати́ка», авторка розкриває типологічні закономірності формотво-

рення української церковної монодії (Цалай-Якименко, 2002). Запропонований вперше в монографії й апробований авторський метод моделювання основних елементів ірмолоїного вірша «дає змогу виявити **національно-стилістичні ознаки монодії** як русько-київського напіву» – репрезентанта церковно-співочої практики давньої України (Цалай-Якименко, 2002, с. 8).

У науковій статті О. Прилепи розглядається символіка фіт та її зв'язок із назвою мелізматичного звороту, гласом та жанром піснеспіву. «Роль фіт – кульмінаційних ділянок форми, – зводиться до акцентуації найважливіших моментів молитви – прояву Божественного начала, розкриття певних догматичних положень, тем-„істин”», зазначає авторка (Прилепа, 2006, с. 41).

У науковій розвідці М. Качмар досліджує фіти у піснеспівах Царських Часів Великої П'ятниці. Авторка розглядає фіти у піснеспівах цикла Тріоди за трьома рукописами – Хіландарським стихирарем XII століття, Лаврівським невменним Ірмологіоном XVI століття та рукописним Межигірським Ірмологіоном 1649 року. Дослідниця здійснює атрибуцію віднайдених чотирьох фіт, аналізує «музичну сутність цих мелодій» (Качмар, 2020, с. 25).

Констатуємо, що ми не знайшли наукових розвідок, в яких спеціальний предмет дослідження становив би семантику фіт. Отже, актуальність проблеми зумовлена затребуваністю детальнішого вивчення фітних мелодій у контексті змісту богослужбових піснеспівів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Для початку вважаємо за доцільне зупинитись на джерелознавчому аспекті церковно-монопійного співу.

В Україні, починаючи з кінця XVI до середини XIX століття єдиним нотолінійним збірником, призначеним для запису монопійного співу, став Ірмологіон. Його формування припало на кульмінаційний етап у розвитку української монодії, що збігся з розробкою у православних колах та впровадженням у книжкову практику київської п'ятилінійної нотації, після чого знаменна швидко вийшла з ужитку<sup>1</sup>.

У чотирьох основних розділах середньостатистичного Ірмологіона розміщені піснеспіви

<sup>1</sup> Про це детальніше див. у монографії О. Цалай-Якименко (Цалай-Якименко, 2002).

кількох циклів (Обиход, Октоїх, окремо – цикл стихир подобних, Мінея та Тріодь), що представляють послідовність різних жанрових груп.

Октоїх (Октай, Осмогласник) – одна з найважливіших богослужбових книг (ненотна та нотна), що акумулює принципи цілісної системи осмогласного співу. Дана богослужбова книга поєднує седмичні (для одного тижня – з неділі до наступної суботи) піснеспіви в рамках восьмитижневого циклу (піснеспіви для понеділка восьми гласів, для вівторка, середи і т. д.), а також змінювані піснеспіви недільних служб: стихирі різних видів і призначення, ірмоси, тропарі.

Октоїх був складений на початку VI століття антиохійським Патріархом Севіром (Монофізитом). У першій половині VIII століття зміст Октоїха, як прийнято вважати, систематизував і доповнив преподобний Іоанн Дамаскін, а також преподобний Косма Маюмський та інші гімнографи. У IX столітті Константинопольська церква та Студійський монастир прийняли палестинський Октоїх преподобного Іоанна Дамаскіна з доповненнями. У той час цикл восьми недільних служб було розширено службами на інші шість днів тижня (56 днів). Таким чином, дана богослужбова книга містить восьмитижневий цикл змінних піснеспівів усіх восьми гласів на кожен день седмиці. Протягом року цикл Октоїха може бути виконаний не більше шести разів.

Розрізняють Октоїх службовий та півчий. У службовому Октоїху, що часто складається з двох книг (перший – четвертий і п'ятий – восьмий гласи), розміщені тексти піснеспівів, а в півчому – гімнографічні тексти, зафіксовані з їхніми мелодіями. На відміну від службового Октоїха, у півчому виписані піснеспіви недільних служб.

Важливо, що службовий Октоїх міг виконувати і півче призначення, оскільки існувала практика співу лише за вербальним текстом, без нот. На переконання медієвістів, в добу Студійського Статуту піснеспіви Октоїха виконувались по пам'яті, «*на подобен*» або наспівне читання. Відомості про східнослов'янський Октоїх як про цілком нотовану книгу відносяться до XV століття – початку доби Єрусалимського статуту на Русі. Поява в цей час нових гімнографічних текстів (і навіть нових циклів, що замінили старі), нових наспівів або

нових редакцій усталених наспівів – все це сприяло збагаченню репертуару і формуванню двох співочих кодексів: Октоїха та Обиходу. Таким чином, на момент XIV століття редакції півчих книг наближені до Студійських, в той час як рукописи XV століття вже репрезентують новий тип знаменного запису, який пізніше суттєво не змінюється та зберігається до середини XVII століття.

Октоїх в українському півчому Ірмологіоні – це перший із двох найрозлогіших розділів півчого збірника, побудований за гласами. Другим розлогім розділом Ірмологіона – мінейно-тріодний, викладений за календарем, починаючи з вересня, рідше – січня.

В обох зазначених розділах, а саме, в Октоїху та Тріоді, часто зустрічається знак *Θ*. Наявність цього знака стала одним із критеріїв кодикологічної характеристики Ірмологіонів Ю. Ясіновським. Вказівки на знак фіти, наведені в каталозі «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть» (Ясіновський, 1996) слугують «точкою відліку» здійснення пропонуваної наукової розвідки.

Осмогласник як центральний розділ Ірмолея став увиразненням музично-стильових принципів знаменного *стовпового* (слов'ян. *столь*) співу. Структурні засади співів Октоїха визначаються принципом центону. Йдеться про комбінацію формул різних видів (*поспівок*, *фіт*, *лиць*) і, меншою мірою, нефітних мелізматичних «блоків».

Далі розглянемо семантику фітних мелодій, а саме – розспіви фіт в контексті змісту піснеспівів. Семантика є визначальним розділом у формуванні теорії фітного співу. Оскільки початково поява фіт пов'язана з семантичним першоджерелом, вони виокремлюють, акцентують засадничі теми і образи в духовному піснеспіві.

Для встановлення смислового контексту розміщення фіт нами виокремлюються образна сфера та тематика текстів піснеспівів із фітами.

У вченнях Святих Отців богослужбовий спів розглядається як матеріальний прояв внутрішньої духовної молитви. Святитель Феофан Затворник іменував церковний спів «*духорохомим*», наголошуючи, що саме в *в дусі* богослужбові піснеспіви зароджуються і втілюються: рух голосу, виконання піснеспіву залежить від руху Святого Духа. У православній традиції

церковний спів є важливою складовою богословського вірвчення.

Вкажемо на виняткове значення фіт у розкритті догматичних положень, які постають *звучними* знаками. Фіта як мелодія на одному складі, фактично без слів, зумовлює досягнення відповідного молитовного строю і сподвиження до *внутрішнього* осмисленого співу – співу душі. Згадаєм у цьому контексті слова з Псалма 46 Царя Давида: «*Пойте Богу нашему, пойте! Пойте Цареві нашему, пойте: Яко Цар всея землі Бог, пойте разумно*»<sup>2</sup> (стих 7–8). Псалмопівець закликає славити Господа Всевишнього, восхваляти Його з подякою. Однак робити це потрібно осмислено («*пойте разумно*»), усвідомлюючи милість і велич Бог Вседержителя.

У музичній медієвістиці для визначення структурного значення елементів монодії, а також характеристики корпусу фіт кожного з восьми гласів, важливим є розуміння семантики вербального рядка. Мелодія піснеспіву завжди є відповідною вербальному тексту, котрий нею виражається.

Згідно усталеному тлумаченню, характеристика гласів церковного осмогласся на семантичному рівні є відповідною дням Творіння світу: приміром, перший глас постає прообразом Воскресіння Христового, а восьмий, відповідно – Царству Небесному.

Музичні тексти осмогласних піснеспівів різноманітні за тематикою і, відповідно до приналежності кожного з них певному гласу чи дню церковного календаря, у них розкриваються різні аспекти змісту канонічних образів, смислові акценти. Мелодія піснеспівів не «слідє за текстом», а апелює до певних визначених груп символічних образів за допомогою двох компонентів тексту – вербального та музичного.

Дослідниця І. Чижик зазначає, що до основних груп символічних образів належать образи Бога-Отця, Ісуса Христа, Пресвятої Богородиці, світ людства – Земля та людина. У першій групі найбільш значущі образи Творця всього сущого; основна ідея – це ідея сходження (теозис) до Нього та сходження (кенозис) Бога до Свого творіння. В образі Ісуса Христа (друга група) основним є двоєство, яке репрезентує зв'язок людства зі світом Горнім (Христос – шлях людини до Бога-Отця).

У третій групі Богородичних образів засадничою смисловою позицією є «Уміщення Божественного начала – Спасителя людства». (Чижик, 2000, с. 160). До четвертої групи відносяться образи тих, хто співає і молиться («ми, нас, наші»), людини, Землі – світу людства (Чижик, 2000, с. 160).

У гімнографії музичний текст пов'язаний із певною символічною диференціацією музичного простору – в структурі обиходного церковного звукоряду, що складається з чотирьох суголось. Автор наголошує, що обиходний звукоряд «виконує функцію смислового організатора звукового простору в знаменній гімнографії відповідно до символів і значень образів і релігійно-етичних категорій в культових текстах християнської літургії» (Чижик, 2000, с. 162).

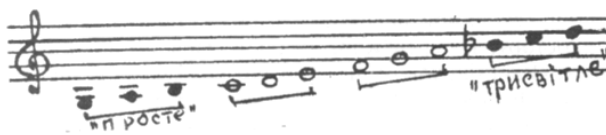
Центральну зону обиходного звукоряду унаочнюють суголосся «*похмуре*» і «*світле*» – назва символізує антиномію в світобудові.



#### Суголосся «похмуре» і «світле» обиходного звукоряду (Чижик, 2000)

Мелодика рядків піснеспіву, пов'язаних з символічними образами Бога-Отця, розгортається в «*світлому*» суголоссі. Також, в «*світлому*» суголоссі часто розміщуються опори рядків, текст яких присвячений образам Божої Матері.

Центральна зона церковного звукоряду межує з пізнішими за походженням «*простим*» та «*трисвітлим*» суголоссями.



#### Обиходний звукоряд. Суголосся «просте» та «трисвітле»

«Символічна ситуація» у просторі монодії є такою: нижня зона звукоряду піснеспіву кореспондує зі світом «створення» чи образом Христа в іпостасі Господа Вседержителя – Бога людства. Дослідниця презентує приклад ана-

<sup>2</sup> Стихи псалма подані церковнослов'янською мовою в українському правописі.



лізу просторової організації та її драматургічної ролі на прикладі «Величання Успіння Богородиці» знаменного розспіву. В амбітусі піснеспіву присутні три основні просторові рівні – *суголосся* «*просте*», «*похмуре*», «*світле*» (Чижик, 2000, с. 163.)

*Суголосся* «*просте*», «*похмуре*» (з опорами на “a”, “d”) апелюють до образу Христа. Центральний сегмент обиходного звукоряду, що складається з «*похмурого*» і «*світлого*» *суголось*, втілює ієрархічність символіки музичного простору – поділ на «Верх» – «Низ».

Образна сфера «земля – людина» займає серединне становище і переймає властивості цих антиномій. Опора “c” – початок «*похмурого*» *суголосся* – світ Землі та людства.

Друга ступінь «*похмурого*» *суголосся* “d” – образ Пренепорочної Діви, під яким розуміється земна природа Пресвятої Діви (Вона долає Собою земну гріховність, Пренепорочна), тон “d” на вербальному рівні пов’язана із земним єством Діви Марії. Опора “e” – рівень «величання Божественної слави Матері Христа-Бога» (Чижик, 2000, с. 163); на вербальному рівні каданс піснеспіву – “e” – символічно пов’язаний з іпостасю Христа Сина. Зона «світлого» *суголосся* – символічні образи світу Горнього. Перший тон «*світлого*» *суголосся* – “f” – рівень світу Бога-Отця, Царства Небесного.

*Суголосся* «*трисвітле*» – також образи світу Горнього. І. Чижик зазначає, що мелодичний рух “d - e - f - g” кореспондує зі звуковим образом Боговтілення: Бог пройшов через «Небесні Двері» – Пресвяту Богородицю – заради спасіння людства. Висхідний рух мелодичної лінії символізує сходження душі в світ Небесний і є втіленням старозавітного образу Ліствиці, що пов’язує образи *Горнього* та *Земного* світів (Чижик, 2000).

Отже, І. Чижик констатує, що звуковий простір знаменного співу є семантизованим та ієрархічним, спрямований через мову символів розкрити сенс сходження до вічного життя у Небесному світі (там само). Запропонований І. Чижик аналіз просторової організації та її драматургічної ролі у богослужбових піснеспівів, заснований на виявленні принципів функціонування послідовок та фіт як носіїв сенсу молитовного співу, на усвідомленні їх ролі у процесі смислоутворення.

Розглядаючи символіку богородичних українського церковно-монодійного співу, О. Прилепа зазначає, що фіта може бути носієм метатексту, що розкриває певні догматичні теми на рівні структурних елементів центонкомпозиції. За О. Прилепою, у знаменних богородичних піснеспівах Октоїха – й у осмогласному стовпі загалом – на вербальному і музично-інтонаційному рівнях закладено різні фітні цикли – внутрішньогласові та міжгласові; і символіка фітних циклів увиразнює метатекст циклу богородичних піснеспівів Октоїха загалом (Прилепа, 2006, с. 135).



**Богородичен шостого гласа (початок). Ірмологіон (кінець XVII ст.) (Опубліковано: Українська музична енциклопедія. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. Т. 2. [Л. 7])**

О. Прилепа засвідчує, що головним елементом ієрархічної системи змістовного аспекту жанру богородичного є смислове ядро – догматики восьми гласів, тоді як повнота змісту богородичних створюється всіма текстами цього жанру. Ці спостереження є значущим аргументом для розгляду зв’язку семантики вербального ряду піснеспівів та різновисотного розташування мелодичних версій фіт Осмогласника в українських Ірмологіонах кінця XVI – середини XVIII століть.

Аналізуючи мелодії фіт Октоїха у контексті змісту піснеспівів нами визначено фіти, які відзеркалюють образи Вишнього світу, які у вербальному контексті поєднано зі світом Долішнім та фіти подвійної семантики.

Так, мелодія фіти «чудесная» розміщена в богородичному на стиховні другого гласа «О чудесе новаго». Фіта пов'язана з образами Вишнього світу – основою текста цього богородичного на стиховне є мотив старозавітного прощання Ісаї. Семантика фіти «чудесная» підкреслює тему богослужбового другого гласа – тему чистоти Матері Бога. Фіта «чудесная» розспівується на початку піснеспіву, в якому йдеться про догматичну істину, про явище Нового Чуда, Різдва Боголюдини від Діви. В цьому піснеспіві звертає на себе увагу прямий зв'язок між назвою фіти «чудесная» і словом на яке розспівується фіта – «чудо». Звукоряд богородичного на стиховні «О чудесе новаго» охолює три суголося, а розспів фіти «чудесная» (амбітус дорівнює кварті) розгортається у межах «світлого» суголося обиходного звукоряда.



### Супрасльський Ірмологіон, Богородичен на стиховні «О чудесе новаго», глас 2, фіта «чудесная»

Фіта «чудесная» розміщена в верхній частині обиходного звукоряду і діапазона піснеспіву, унаочнює пряму відповідність образам Вишнього світу.

Завершимо основний виклад наукової статті більш, аніж переконливим визначенням О. Цалай-Якименко української церковної монодії, започаткованої в ранній християнський період (доба Київської Русі), що в історії української духовної традиції постала як «чітка типологічна система, як духовно-мистецьке, естетичне явище, позначене особливою виразністю синкретичної форми, згармонізуванням деталей і цілості, тобто всього того, що сприяло спонтанному пробудженню й самовиявленню в людині її найглибшого, духовного божественного ества» (Цалай-Якименко, 2002, с. 423).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** На підставі здійсненого підходу до дослідження фіт можемо узагальнити наступне.

В Октоїху, розділі українського Ірмологіона, фіти прикрашають піснеспіви таких жанрових груп: *догматики*, *богородичні на стиховні*, *антифони степенні* та *ірмоси канонів*. Окрім того, до жанрів, в яких залучені фіти, повинні увійти і *тропарі*, виходячи з тієї практики, що в окремих святкових канонах (наприклад, на Свято Входу Господнього в Єрусалим) вони співалися в XVII столітті за зразком «своїх» ірмосів зі збереженням фіт. Враховуючи зв'язки ірмосів з *тропарями* і *задостойниками* (йдеться про ірмоси дев'яток пісень), перелік жанрових назв сягає шести.

Виконання *задостойників* на похвалу Пресвятій Богородиці на літургії зумовило їхню особливу урочистість. Можна припустити, що саме ця функція могла стати причиною включення фітних розспівів в ірмоси дев'яток пісень канонів.

Дослідження піснеспівів українського Октоїха за матеріалами крюкових збірників та нотолінійних Ірмолоїв (рукописних та стародруків) дозволило встановити, що в 55-ти піснеспівах розміщено вісімнадцять фіт та п'ять *лиць* (у тому числі, поспівка *кокіза*, яка виконує функцію фітного *лиця*).

Фіти включені в тексти Октоїха наступних жанрів: догматиків третього – п'ятого та восьмого гласів; богородичних на *стиховні* першого – шостого та сьомого гласів; *степенних* антифонів другого і шостого – восьмого гласів та ірмосів Мінеї та Тріоді другого – восьмого гласів. Три міжгласові фіти поєднують як споріднені гласи однієї групи (другий і шостий), так і гласи різних груп (перший – сьомий; третій – четвертий з восьмим гласами).

Результати семантичного аналізу фіт Октоїха дозволили дійти висновку, що включення *фіт*, *лиць* та *лиць-поспівок* об'єднує догматики другого – п'ятого та восьмого гласів в єдину групу з п'яти піснеспівів цього жанру з фітами.

Як відомо, догматики, присвячені викладу догмату про Боготілення, є головним елементом змістовного аспекту жанру богородичних піснеспівів. Запропоновано гіпотетичне пояснення застосування фіт та *лиць* у догматиках другого – п'ятого і восьмого гласів, пов'язане з виконанням цих піснеспівів, окрім «*столпа*», у найурочистіші дні церковного року – на Світлій седмиці. Фіти відсутні в догматиках першого та сьомого гласів, не передбачених у ці

дні до виконання, а також у догматику шостого гласа П'ятниці (день згадування Хресних мук) Світлої седмиці.

Осмислюючи роль фіт складного семантичного змісту, слід уникати прямолінійного тлумачення. Хоча зв'язок мелодії фіти з конкретним словом не викликає сумніву, її поява завжди виражає провідну ідею піснеспіву. Це втілення глибинного задуму, що розкривається через відношення фіти не лише до розспіваного нею слова, а й до віддалених слів вербального тексту, пов'язаних загальною ідеєю та логікою викладу думки. У змісті текстів втілено розуміння догматів віровчення, молитовні прагнення, ідею подолання випробувань дією Божої благодаті.

Семантичне поле фіт зумовлене увиразненням Вишніх образів, що засвідчують вербальні концепти, закладені у фітному розспіві. Визначено безпосередній зв'язок між назвою фіти і розспіваним словом, регістром: «чудесная» (так, богородичен другого гласа, фіта розспівується на слово «чудо» / «чудесна»; назву фіти «мрачної» співвіднесено з її висотною позицією в четвертому гласі – у «простому» і «похмурому» суголоссях).

Проекція семантики на музичну стилістику простежується у певному розгортанні фітних мелодій у межах діапазону обиходного звукоряду. Пряму відповідність (умовно, «зображальне» значення) унаочнено тоді, коли фіти Вишніх образів озвучені у верхній частині діапазону піснеспіву («кудрявая» першого гласа, «чудесная» шостого гласа, «двоестрельная» сьомого гласа, «двоечельная» восьмого гласа), фіти Земного світу – на нижньому рівні діапазону («золотная» шостого гласа, «високогоголосная» сьомого гласа). Проте іноді співвідношення ускладнюється і стає зворотнім («затвор» шостого гласа, «кудрявая» сьомого гласа, українська версія фіти восьмого гласа), що визначає більш тонкий духовний план у втіленні сакрального змісту.

Перспективи подальших досліджень пов'язані із затребуваністю вивчення пізньої традиції українських фіт (втілених, зокрема, в багатоголосці Києво-Печерської лаври) з урахуванням принципів їх розвитку й увиразненням спадкоємних зв'язків.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Качмар М. Фіта у піснеспівах часів Царських Великої п'ятниці. *КАЛОФОНІА: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. Львів, 2020. Число 10 [25]. С. 22–31.
2. Прилепа О. П. Символіка фітних циклів в знаменних богородичних піснеспівах Октоїха. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 41, кн. 2. С. 128–136.
3. Українська музична енциклопедія / редкол.: Г. Скрипник (гол.) та ін.; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. Т. 2. 664 с.
4. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Київ, Львів, Полтава : Наук. т-во ім. Шевченка, 2002. 491 с.
5. Чижик І. Символіка простору в піснеспівах знаменного розспіву. *Мистецтвознавство України : збірник наукових праць*. Київ, 2000. Вип. 1. С. 158–164.
6. Шевчук О. Ю. Київський наспів у контексті багаторозспівності (за матеріалами півчих книг XVI–XVIII ст.). *Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії КДІК*. Київ, 1995. С. 86–107.
7. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть : Каталог і кодиколог-палеограф. дослідження. Львів : Місіоне р, 1996. 621 с.
8. Ясіновський Ю. П. Виправлення, уточнення і доповнення до Каталогу нотолінійних Ірмолоїв. *КАЛОФОНІА : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. Львів, 2004. Число. 2. С. 157–193.
9. Ясіновський Ю. П. Виправлення, уточнення і доповнення до Каталогу нотолінійних Ірмолоїв (2). *КАЛОФОНІА : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. Львів, 2008. Число 4. С. 197–209.

#### REFERENCES:

1. Kachmar, M. (2020). Fita u pisnespivakh chasiv Tsarskykh Velykoi piatnytsi [Thetas in the chants of the time of Tsarsky Good Friday]. *Kalofonia: naukovyi zbirnyk z istorii tserkovnoi monodii ta hymnografii*. 10[25], 22–31 [in Ukrainian].
2. Prilepa, O. P. (2006). Symvolika fitnykh tsykliv v znamennykh bohorodychnykh pisnespivakh Oktoikha [Symbolism of thetas cycles in Octoechos famous hymns of the Virgin Mary]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. 41 (2), 128–136 [in Ukrainian].
3. Ukrainska muzychna entsyklopediia [Ukrainian musical encyclopaedia]. (2008). Vol. 2. Kyiv [in Ukrainian].
4. Tsalai-Yakimenko, O. (2002). Kyivska shkola muzyky XVII stolittia [Kyiv school of music of the 17<sup>th</sup> century]. Kyiv, Lviv, Poltava [in Ukrainian].

5. Chyzhyk, I. (2000). Symbolika prostoru v pisnespivakh znamennoho rozspivu [Symbolism of space in the singing of the famous chant]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy : zbirnyk naukovykh prats.* 1, 158–164 [in Ukrainian].
6. Shevchuk, O.Yu. (1995). Kyivskyi naspiv u konteksti bahatorozspivnosti (za materialamy pivchykh knyh XVI–XVIII st.) [Kyiv chant in the context of multi-singing (based on the materials of singing books of the 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries)]. *Zbirnyk naukovykh ta naukovo-metodychnykh prats kafedry folkloru ta etnohrafii KDIK.* 86–107 [in Ukrainian].
7. Yasinovskyi, Yu. (1996). Ukrainski ta biloruski notoliniini Irmoloi 16–18 stolit : Kataloh i kodykolo.-paleohraf. Doslidzhennia [Ukrainian and Belarusian linear notes Heirmologia of the 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries: Catalogue and codicologist-paleographic research]. Lviv [in Ukrainian].
8. Yasinovskyi, Yu. P. (2004). Vypravlennia, utochnennia i dopovnennia do Katalohu notoliniinykh Irmoloiv [Corrections, clarifications and additions to the catalogue of linear notes Heirmologia]. *КАЛЛОΦΩΝΙΑ: naukovyi zbirnyk z istorii tserkovnoi monodii ta hymnohrafii.* 2, 157–193 [in Ukrainian].
9. Yasinovskyi, Yu. P. (2008). Vypravlennia, utochnennia i dopovnennia do Katalohu notoliniinykh Irmoloiv (2) [Corrections, clarifications and additions to the catalogue of linear notes Heirmologia]. *КАЛЛОΦΩΝΙΑ: naukovyi zbirnyk z istorii tserkovnoi monodii ta hymnohrafii.* 4, 197–209 [in Ukrainian].



УДК 780.76:783.65-028.23

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

**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). Створення відеокліпів «Різдвяного циклу» з використанням акордеона. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 25–29, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-4>

## СТВОРЕННЯ ВІДЕОКЛІПІВ «РІЗДВЯНОГО ЦИКЛУ» З ВИКОРИСТАННЯМ АКОРДЕОНА

Дослідження спрямоване на аналіз створення відеокліпів «Різдвяного циклу» з активним використанням акордеона як ключового музичного інструменту. У різдвяний цикл входять відомі композиції, такі як «Добрий вечір тобі», «Нова радість стала», кавер на «Last Christmas» та український колядковий мотив «Щедрик». Дослідження орієнтоване на вивчення взаємодії акордеона із різдвяним музичним контентом, а також визначення впливу цього інструменту на візуальну естетику відеокліпів. Акцент робиться на створенні унікальної атмосфери свята та емоційному враженні глядачів через поєднання музичного та візуального вираження. У роботі аналізується творчий підхід до створення відеокліпів. Дослідження розглядає використання кавер-версій та традиційних елементів у сучасних інтерпретаціях різдвяних композицій, зокрема у контексті «Last Christmas». Робота також враховує культурні аспекти та традиції, що впливають на сприйняття різдвяної музики та відеоконтенту. Загальна ідея роботи полягає в створенні атмосферних та емоційно насичених відеокліпів, що відтворюють дух українського Різдва та підкреслюють важливість музики у цьому святковому періоді.

**Мета статті** полягає в розкритті та аналізі творчого підходу до створення відеокліпів, що включають у себе різдвяний музичний цикл та активно використовують акордеон як ключовий музичний інструмент.

**Методологія.** У роботі використано аналітичний підхід, зосереджений на детальному огляді відеоматеріалів, що присвячені виступам акордеоновоїх віртуозів у контексті Різдвяного циклу.

**Наукова новизна** полягає у впровадженні аналітичного підходу до вивчення відеоарту в музичному виконавстві на акордеоні, а також у виявленні специфічних аспектів візуальної експресії у акордеонній творчості.

**Висновки.** Одним із ключових аспектів вивчення взаємодії акордеона із різдвяним музичним контентом є використання інноваційних технологій у творчому процесі. Українські музиканти впроваджують у свою роботу комп'ютери, синтезатори та програми для обробки звуку, що сприяє створенню унікального звучання та розвитку нових музичних напрямків. Українська Різдвяна музика є важливим засобом вираження національної ідентичності. Багато українських виконавців активно використовують музику для вираження сучасної національної свідомості, особливо в контексті подій в Україні. Роботи спрямовані на розуміння ефективних прийомів та тенденцій відеоінтерпретації музичних творів для акордеона. Результати дослідження корисні для музичних виконавців, режисерів, артистів візуального мистецтва та науковців, зацікавлених у розвитку сучасних форм візуального вираження в музичній культурі.

**Ключові слова:** відеокліп, акордеон, творчий підхід, сценарій, різдвяний цикл.

**Bohdan KYSLIAK**

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Choreography and Art History, Lviv State University of Physical Culture named after Ivan Boberskyj, 11 Kostyushka Str., Lviv, Ukraine, 79000

**ORCID:** 0000-0002-5622-8851

**To cite this article:** Kysliak, B. (2023). Stvorennia video-klipiv «Rizdvianoho tsykladu» z vykorystanniam akordeona [Creation of video clips “Christmas cycle” with the use of an Accordion]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 25–29, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-4>

## CREATION OF VIDEO CLIPS “CHRISTMAS CYCLE” WITH THE USE OF AN ACCORDION

Research focused on the analysis of creating video clips "Christmas Cycle" with active use of the accordion as a key musical instrument. The Christmas cycle includes well-known compositions such as "Good Evening to You," "Nova

*Radist Stala," a cover of "Last Christmas," and the Ukrainian carol motif "Shchedryk." The research aims to study the interaction of the accordion with Christmas musical content and determine the instrument's impact on the visual aesthetics of video clips. Emphasis is placed on creating a unique holiday atmosphere and emotional impact on viewers through the combination of musical and visual expression. The paper analyzes the creative approach to video clip creation, examining the use of cover versions and traditional elements in modern interpretations of Christmas compositions, particularly in the context of "Last Christmas." The work also considers cultural aspects and traditions influencing the perception of Christmas music and video content. The overall idea is to create atmospheric and emotionally rich video clips that replicate the spirit of Ukrainian Christmas and emphasize the importance of music in this festive period.*

*The aim purpose of the article is to reveal and analyze the creative approach to the creation of video clips that include the Christmas music cycle and actively use the accordion as a key musical instrument.*

*Methodology.* The work uses an analytical approach focused on a detailed review of video materials dedicated to the performances of accordion virtuosos in the context of the Christmas cycle.

*The scientific novelty* lies in the introduction of an analytical approach to the study of video art in accordion performance, as well as in the identification of specific aspects of visual expression in accordion music.

*Conclusions.* One of the key aspects of studying the interaction of the accordion with Christmas music content is the use of innovative technologies in the creative process. Ukrainian musicians introduce computers, synthesizers, and sound processing programs into their work, which contributes to the creation of a unique sound and the development of new musical trends. Ukrainian Christmas music is an important means of expressing national identity. Many Ukrainian performers actively use music to express contemporary national consciousness, especially in the context of events in Ukraine. The work is aimed at understanding effective techniques and trends in video interpretation of musical works for accordion. The results of the study are useful for music performers, directors, visual artists, and scholars interested in the development of modern forms of visual expression in musical culture.

**Key words:** video clip, accordion, creative approach, script, Christmas cycle.

**Постановка проблеми.** У сучасному світі відеокліпи, що супроводжують різдвяний контент, стають все більш популярними та важливими для формування святкового настрою. Однак, існують певні проблеми у розумінні взаємодії між музичним та візуальним складниками відеокліпів. Починаючи з визначення ролі акордеона як ключового музичного інструменту у різдвяному циклі, виникає необхідність глибшого аналізу його впливу на загальну естетику та враження глядачів.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Теоретичним аналізом історії української музики, зокрема колядок і щедрівок, займався Є. Єфремов, видатний український музикознавець, який вніс значний внесок у вивчення та розуміння української народної музичної традиції. У своїх працях Є. Єфремов вивчав етнічні особливості та розвиток українських колядок і щедрівок, докладно аналізуючи їхню структуру, мелодійні особливості, а також текстовий склад. Особливу увагу він приділяв тим пісням, які виконуються під час різдвяних обрядів, розкриваючи їхні зв'язки із звичаями та віруваннями українського народу [5]. Барицька О., досліджуючи ритміку в жанрах українського фольклору стверджували, що ритмічна структура українського фольклору не лише має музичні вияви, але й тісно пов'язана з етнічною ідентичністю та традиціями спільнот. Вони визначають, що ритміка українського фольклору може бути розглянута як мова, що

передає та утримує культурний досвід поколінь [1]. Основні тези досліджень Барицької свідчать про те, що ритміка в українському фольклорі — це не просто музична ozdoba, а важливий культурний елемент, що відображає дух та ідентичність українського народу через його музичне мистецтво: їм належить також низка оглядових розвідок і мультимедійних технологій підвищення ефективності музичного виконання та навчання.

**Метою статті** є дослідження і аналіз «Різдвяного циклу» музикантів-віртуозів, які присвячені виявленню українських традицій через музичне виконання на акордеоні.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У статті розглядається створення музичних творів під назвою «Різдвяний цикл». Зимові свята починаються зі свята Введення в храм Пресвятої Богородиці. Обряди зимового циклу пов'язані не тільки з періодом очікування весни як часу сівби, а й з давніми міфами про народження Всесвіту [5, с. 41]. Здатність музиканта художньо інтерпретувати твір значною мірою посилюється широтою його життєвого досвіду та творчої перспективи, а також його професійним досвідом. Чим глибше і яскравіше їхнє тлумачення, тим більше шансів вони спрямують свій ентузіазм на творчі пошуки.

*Перша колядка «Добрий вечір тобі»* [6] була знята та опублікована ще до повномасштабного вторгнення агресора. Вона є однією з найвідоміших та найпопулярніших українських

різдвяних пісень, а також є частиною багатой української різдвяної традиції і виконується під час різдвяних візитів та спеціальних різдвяних обрядів. Мелодія являє собою 9 куплетів (заспів) та приспів (рефрен). Діапазон мелодії колядки в межах нони, охоплює 9 звуків, містить ознаки паралельно-змінного ладу (1 речення – 6 тактів в мажорі, 2 речення – 6 тактів в паралельному мінорі). За формою колядка наближається до періоду (6+6т). Розмір колядки 2.4. Темп виконання – помірний, що додає величності характеру колядки. Приспів стилістично доповнює заспів мелодії колядки, створюючи єдине ціле.

У сучасному мистецтві відеокліпів, де з'єднується мистецтво та соціальні концепції, створення відеокліпів, спрямованих на втілення ідей єдності та святкового духу, визнається актуальним та важливим аспектом творчого процесу.

Початковою точкою творчого процесу була основна ідея відеокліпу – демонстрація єднання людей у Львові під час святкування Різдва. Підхід до створення відеокліпу передбачив ретельно розроблений сценарій, де деталізувалися ключові моменти та локації, покладаючи акцент на створення атмосфери єднання. Відеокліп включає у себе хор, де поєднуються чоловічий і жіночий голоси, що доповнює музичний фон та створює враження єдності. Хореографічна постановка та використання музичних інструментів, зокрема скрипки та акордеона, вносять глибину та виразність виступу, визначаючи митців як артистів, що сприяють об'єднанню. Перенесення дії відеокліпу на території військової частини, медичного об'єднання та управління ДСНС додає соціальний аспект і визначає його як важливий миттєвий засіб відображення підтримки та єднання різних сфер суспільства в Різдвяний період.

Львів у кліпі стає не лише локацією, але й соціальним простором для реалізації ідеї. Організація процесу зйомки вимагала великої координації між різними локаціями та учасниками, забезпечуючи створення різноманітних кадрів. Узагальнюючи, відеокліп є втіленням концепції єдності в Різдвяний період, де ідея та реалізація взаємодіють, формуючи вражаючий твір, який вражає глядача та поглиблює розуміння важливості спільності в святковий період.

*Друга робота* колядка «*Нова радість стала*» [7] є важливою частиною української різдвяної культури та має значення як етномузикологічний об'єкт для дослідження традиційних українських різдвяних обрядів та музичного спадку. Мелодія має характерну мажорну тональність і має ритмічний, жвавий характер, що відображає святковий настрій Різдва. Інструментальний супровід для цієї колядки часто виконується на традиційних українських інструментах, таких як бандура, баян або скрипка. Під час створення відеокліпу для цієї роботи була також обрана локація і підібрані музичні інструменти, серед яких: акордеон, піаніно, скрипка та контрабас. Хореографічна постановка колективу доповнює відеоряд своєю казковістю, а звичайні пересічні пасажири створюють атмосферу ширості та єдності, як і було з попередньою колядкою.

*Третьою роботою* циклу є кавер на композицію «*Last Christmas*» [8], який має помірний темп і ритмічну структуру, що сприяє легкому сприйняттю і танцювальному характеру. У знятому відео на кавер цієї музичної композиції спостерігається наступний сюжет: хлопчик та дівчинка, які є братами та сестрами, очікують на Різдвяне диво. Хлопчик вмикає вінілову пластинку, а через деякий час з'являється Санта Клаус. Він дарує дітям подарунки, які вони з радістю розпаковують. Кадри змінюються Санта Клаусом, що грає на акордеоні, дітьми які граються в щойно отримані іграшки чи спільними танцями. В кінці відео герої музичного кліпу вітають з Новим Роком та Різдрвом Христовим. Кадри з Санта Клаусом, який грає на акордеоні, і дітьми, які граються з іграшками, підкреслюють важливість музики та ігрової активності в процесі Різдвяних свят. Ці елементи додають атмосферу веселощів і святкового захоплення, яке і я намагався передати через ідею зйомки такого відео.

В процесі планування та реалізації відеозйомки була використана систематична послідовність етапів. Визначення теми та ідеї було першим кроком, під час якого вироблена концепція відображала заздалегідь визначену тематику відеокліпу. Розробка детального сценарію включала в себе послідовність подій, діалоги та спеціальні ефекти, а також урахування всіх локацій, акторів і необхідної технічної підтримки.

Для створення атмосфери ретро та ностальгії була використана вінілова пластинка. Цей

елемент додає відеокліпу унікальний характер, надаючи йому теплий відтінок історії та аутентичності. Врахування цього аспекту вирізняє відео серед інших, роблячи акцент на відчуття ретро та відновлення класичного звучання. Організація зйомки та монтажу включала в себе використання добре підготовленого світлового об'єктива, що забезпечило створення теплої та атмосферної графіки. Монтаж відіграв важливу роль у відображенні настрою музики та узгодженні кадрів з текстом пісні.

Сюжетні елементи, такі як подарунки від Санта Клауса та розважальні моменти, вражають своєю яскравістю та передають радість та щасливий настрій героїв. Ці деталі стали ключовими для створення враження веселощів та святкового настрою. Звуковий аспект був вдосконалений високоякісним звуковим супроводом, включаючи кавер на музичну композицію. Запис високої якості забезпечив якісний звучання, що підкреслило атмосферу та викликало емоційний відгук у глядачів.

Узагальнюючи, планування та реалізація відеозйомки були завершені з урахуванням кожного аспекту, починаючи від концепції та закінчуючи якісним звуковим оформленням, що визначило високий стандарт утвореного мистецького твору.

*Четверта робота циклу кавер на Jingle Bells* [9]. Це музичний твір, написаний у стилі денс-музики, який був створений у XIX столітті. Мелодія цієї композиції характеризується використанням ритмічних інтервалів та мелодійних повторень, що надають їй енергійну та святкову атмосферу [10].

Характерний акордовий прогрес, що використовується у цій композиції, складається з акордів C, F, G і Aminor. Ритмічна структура дорівнює 4/4 і відзначається швидкими, маршевіми темпами, що додають жвавості виконанню.

Робота та результат цього відео значно відрізняється від попередніх як манерою, так і кількістю задіяних осіб. Відеокліп задуманий у стилі мінімалізму, з виконанням у головній ролі одного музиканта, який грає на декількох інструментах. Ялинка та незначна кількість декорацій підкреслюють мінімалізм цього відео та концентрують увагу на грі декількох музичних інструментів, вдала склейка кадрів та гарне аранжування створюють враження цілісності та атмосферності записаного каверу.

*Кліп на композицію «Щедрик» Леонтовича є останнім з «Різдвяного циклу»* [10]. «Щедрик» – це українська колядка, написана композитором Миколою Леонтовичем у 1916 році. Ця музична композиція називається також "Коляда", і вона відома своєю виразною мелодією і тематикою, що пов'язана із зимовими святами [9]. «Щедрик» в основному виконується акустичними інструментами, такими як домра, баян, флейта, а також голосами хору чи солістів. Ця композиція зазвичай виконується під час Різдвяних та Новорічних свят в Україні та інших країнах.

Сюжет відео має декілька символічних складових, які спільно створюють особливий сенс і настрої. Храм є місцем духовного спілкування та внутрішньої рефлексії. Він символізує спільноту, духовну рівновагу і місце, де люди звертаються до внутрішніх пошуків та релігійного відчуття.

Гра на акордеоні та виконання «Щедрика» символізує культурну спадщину та ностальгію за минулими часами. Вона також може викликати почуття радості та співчуття. Діти зі свічками представляють чистоту, невинність, світло і надію. Їх присутність в храмі символізує молитву за майбутнє, за збереження невинності та миру в світі. Свічки можуть бути знаком світла і віри.

Усі ці елементи разом створюють сюжет, який відзначає важливість духовного розміру життя, культурного спадку та надії на краще майбутнє. Ідея кліпу є засобом спілкування з внутрішніми почуттями та з іншими людьми, а присутність дітей-янголяток з поживними свічками може нагадувати нам про важливість добра та спільності в нашому світі.

**Висновки.** Дослідження спрямоване на аналіз створення музичних відеокліпів, присвячених різдвяним та новорічним традиціям. Аналіз включав в себе вивчення музичних композицій, їх мелодійно-ритмічної структури та візуального супроводу. Окрему увагу було приділено семантичному аспекту відеоряду та символічним елементам, що використовуються для вираження основних ідей. Автором було продемонстровано високий рівень професійності у кожному етапі створення відеокліпів. Відбір локацій, монтаж, музичний супровід та аранжування виявили відмінні технічні та творчі навички.



У результаті проведеного дослідження можна зробити висновок, що відеокліпи вдало втілюють основні концепції та традиції Різдвяних та Новорічних свят. Вони надають можливість глядачам спілкуватися з внутрішніми почуттями та занурюватися у атмосферу святковості та єдності. Отже,

роботи відзначаються високим художнім та технічним рівнем, а також вдало втілюють основні ідеї та цінності Різдвяних та Новорічних свят. Вони є важливим внеском у сучасну культурну спадщину та мають потенціал для поглибленого розгляду в контексті вивчення традицій та обрядів.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Барицька О. А. Метод проектів і мультимедійні технології у підвищенні ефективності музичного навчання. 2018. С. 48–55.
2. Давидов М. А. Баян – акордеон в камерному мистецтві на стику століть. Музичне виконавство. Наукових вісник НМАУ, вип. 8, кн. 5. Київ: НМАУ, 2000. 187 с.
3. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 419 с.
4. Остапенко А. Д. Концертне виконавство. Київ, 2010. 172 с.
5. Єфремов Є. Зимові пісні. Колядки і щедрівки. Історія української музики: У 7 т. НАН, ІМФЕ. Т. 1. Кн.1. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2016. С. 41–55.
6. Колядка «Добрий вечір тобі». Інтернет-посилання: <https://youtu.be/Hd1jO2qnpfw?feature=shared> (дата звернення: 10.10.2023).
7. «Нова радість стала». Інтернет-посилання: <https://youtu.be/iprvezkBtxs?feature=shared>. (дата звернення: 10.10.2023).
8. «Last Christmas». Інтернет-посилання: <https://youtu.be/y3PuRIQLZBc?feature=shared>. (дата звернення: 12.10.2023).
9. «Jingle Bells». Інтернет-посилання: <https://youtu.be/jM4gD7jbltk?feature=shared>. (дата звернення: 9.10.2023).
10. «Щедрик». <https://youtu.be/9yfLoqnHq4U?si=cpA6ybj69Bmx-EwB> (дата звернення: 11.10.2023).

#### REFERENCES:

1. Barytska, O. A. (2018) Metod proektiv i mul'timedijni tekhnologii u pidvyshchenni efektyvnosti muzychnogo navchannia. [Project Method and Multimedia Technologies in Enhancing the Effectiveness of Music Education] [in Ukrainian].
2. Davidov, M. A. (2000) Bayan – akordeon v kamernomu mystetstvi na styku stolit'. Muzychne vykonavstvo. [Bayan – Accordion in Chamber Art at the Turn of Centuries. Musical Performance] *Naukovykh visnyk NMAU, vyp. 8, kn. 5. Kyiv: NMAU*. p. [in Ukrainian].
3. Davidov, M. A. (2005) Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh [History of Performance on Folk Instruments] (Ukrainska akademichna shkola): pidruchnyk. *Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovs'koho* [in Ukrainian].
4. Ostapenko, A. D. (2010) Kontsertne vykonavstvo. [Concert Performance] *Kyiv* [in Ukrainian].
5. Yefremov, Ye. (2016) Zymovi pisni. Kolyadky i shchedrivky. Istoriya ukrayinskoyi muzyky. [Winter Songs: Ukrainian Christmas Carols and New Year's Eve Songs. The History of Ukrainian Music] *Kyiv: Vydavnytstvo IMFЕ, 2016*. [in Ukrainian].
6. Kolyadka «Dobryy vechir tobi». Internet-posylannya: <https://youtu.be/Hd1jO2qnpfw?feature=shared> (accessed October 10, 23).
7. Kolydka «Nova radist stala». Internet-posylannya: <https://youtu.be/iprvezkBtxs?feature=shared> (accessed October 10, 23).
8. «Last Christmas». Internet-posylannya: <https://youtu.be/y3PuRIQLZBc?feature=shared> (accessed October 12, 23)
9. «Jingle Bells». Internet-posylannya: <https://youtu.be/jM4gD7jbltk?feature=shared>. (accessed October 9, 23)
10. Kolyadka «Shchedryk». Internet-posylannya: <https://youtu.be/9yfLoqnHq4U?si=cpA6ybj69Bmx-EwB> (accessed October 11, 23).

УДК778.07:027.7

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

**Валентина КОРОТЯ-КОВАЛЬСЬКА**

народна артистка України, відмінник освіти України,  
професор кафедри «Мистецтво співу», Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради  
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського», вул. І. Мазепи, 15, м. Київ, Україна, 01015

**ORCID:** 0009-0004-6825-9075

**Руслана ЛОЦМАН**

кандидат педагогічних наук, заслужена артистка України,  
доцент кафедри вокального виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського, Український  
державний університет імені Михайла Драгоманова, вул. Пирогова, 9, м. Київ, Україна, 01601

**ORCID:** 0000-0002-8500-1402

**Бібліографічний опис статті:** Коротя-Ковальська, В., Лоцман, Р. (2023). Новаторська творчість Анатолія Авдієвського в українському хоровому мистецтві та музичній педагогіці: до 90-річчя від дня народження маестро. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 30–37, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-5>

**НОВАТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО  
В УКРАЇНСЬКОМУ ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ ТА МУЗИЧНІЙ ПЕДАГОГІЦІ:  
ДО 90-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МАЕСТРО**

Стаття присвячена шануванню пам'яті Анатолія Авдієвського, видатного діяча українського хорового мистецтва й музичної педагогіки. Проблема новаторської творчості митця розглядається з позицій його диригентсько-хормейстерської, наукової, викладацької та просвітницької діяльності. Мета роботи – узагальнити диригентський та педагогічний досвід Анатолія Авдієвського як митця-новатора, талановитого музиканта і вчителя. Методологія дослідження опирається на огляд наукової літератури, присвяченої українському хоровому мистецтву, ретроспективний аналіз творчості видатного диригента-педагога, практичний досвід виконавсько-педагогічної співпраці з Анатолієм Авдієвським авторів даної статті. Наукова новизна дослідження полягає в осмисленні новаторської творчості Анатолія Авдієвського через призму його хормейстерської та науково-педагогічної діяльності. Зокрема, мова йде про утвердження таких компонентів хорової звучності, як: інтонація-стрій, ансамбль, метро-ритм, дикція-артикуляція та нюансування, інтонаційна чистота; запровадження нових технологій та методик викладання: проведення майстер – класів з хорового диригування, активізації профорієнтаційних заходів в межах факультетів мистецтв різних ЗВО України, залучення студентів до самостійної виконавської діяльності, участі в конкурсах, олімпіадах та мистецьких заходах. Основою концепції наукової школи А. Авдієвського розглядається народна пісня як важливий засіб формування естетичного та етнічного світогляду майбутніх педагогів. Авторські обробки Анатолія Авдієвського народних пісень є еталонним навчальним матеріалом для диригентської практики майбутніх учителів мистецтва. Хормейстерська діяльність Анатолія Авдієвського слала прикладом для багатьох диригентів народних колективів України та педагогів мистецьких дисциплін.

**Ключові слова:** українське хорове мистецтво, музична педагогіка, новаторська творчість, український спів, хор, диригент.

**Valentyna KOROTYA-KOVALSKA**

Honored Artist of Ukraine, Professor at the "Art of Singing" Department, Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council "Academy of Arts", 15 Ivana Mazepa Str., Kyiv, Ukraine, 01015

**ORCID:** 0009-0004-6825-9075

**Ruslana LOTSMAN**

Honored Artist of Ukraine, Candidate of Pedagogical Sciences, Docent at A.Avdievskiy Faculty of Arts, Dragomanov Ukrainian State University, 9 Pyrohova Str., Kyiv, Ukraine 01601

**ORCID:** 0000-0002-8500-1402

**To cite this article:** Korotya-Kovalska, V., Lotsman, R. (2023). Novatorska tvorchist Anatoliia Avdiievskoho v ukrainskomu khorovomu mystetstvi ta muzychnii pedahohitsi: do 90-richchia vid dnia narodzhennia maestro [Anatoliy Avdiievskiy's innovative creativity in Ukrainian choral art and musical

pedagogy. Dedicated to the 90th anniversary of A. Avdievskyi's birthday]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 30–37, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-5>

## ANATOLIY AVDIEVSKYI'S INNOVATIVE CREATIVITY IN UKRAINIAN CHORAL ART AND MUSICAL PEDAGOGY. DEDICATED TO THE 90<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF A. AVDIEVSKYI'S BIRTHDAY

*The article is dedicated to honoring the memory of the outstanding Ukrainian musician and teacher Anatoliy Avdievskyi and determining his role in the life of Ukrainian choral art and music pedagogy. The problem of the innovative work of the artist is considered from the standpoint of his conducting and choirmaster, scientific, teaching and educational activities. The purpose of the work is to summarize the conducting and pedagogical experience of Anatoliy Avdievskyi as an innovative artist, talented musician and teacher. The research methodology is based on a review of scientific literature devoted to Ukrainian choral art, a retrospective analysis of the work of an outstanding conductor-pedagogue, practical experience of performance-pedagogical cooperation authors of this article with A. Avdievskyi. The scientific novelty of the research lies in the understanding of the innovative work of Anatoliy Avdievskyi choirmaster and scientific-pedagogical activities. In particular, we are talking about the establishment of such components of choral sonority as: intonation-line, ensemble, meter-rhythm, diction-articulation and nuance, intonation purity; introduction of new technologies and teaching methods: holding master classes in choral conducting, activation of career orientation events within the faculties of arts of various higher education institutions of Ukraine, involvement of students in independent performing activities, participation in competitions, Olympiads and art events. The basis of the concept of A. Avdievskyi's scientific school is the folk song as an important means of shaping the aesthetic and ethnic outlook of future teachers. Anatoliy Avdievskyi's author's arrangements of folk songs are standard educational material for the conducting practice of future art teachers. Anatoliy Avdievskyi's choirmaster activity served as an example for many conductors of folk ensembles of Ukraine and teachers of artistic disciplines.*

**Key words:** *Ukrainian choral art, musical pedagogy, innovative creativity, Ukrainian singing, choir, conductor.*

**Актуальність теми дослідження.** У 2023 році Україна відзначає 90-річчя з дня народження Героя України Анатолія Авдієвського. З цього приводу відбуваються вечори пам'яті видатного митця, науково-практичні конференції, що спонукають до осмислення новаторської творчості та внеску музиканта-педагога, композитора, хормейстера, залюбленого в українську народну пісню. Саме ця любов від батьківської хати до найбільших сцен України та світу дозволила маестро Авдієвському увійти в історію українського хорового мистецтва та музичної педагогіки. В епоху глобалізаційних змін особливо актуалізується цінність традиційного мистецтва, народного співу та всього українського, що утверджував упродовж всього свого життя Анатолій Тимофійович. Таким ми знали його особисто і збережемо в пам'яті та поміж рядків цієї статті.

**Метою дослідження** є узагальнення науково-педагогічного та практичного виконавського досвіду Анатолія Авдієвського, бага-

торічного очільника Національного хору імені Григорія Верьовки та проректора інституту мистецтв при Національному педагогічному університеті (УДУ) імені Михайла Драгоманова.

**Методологія** дослідження опирається на огляд наукової літератури, присвяченої українському хоровому мистецтву, ретроспективний аналіз творчості видатного диригента-педагога, практичний досвід виконавсько-педагогічної співпраці з А. Авдієвським авторів даної статті.

**Наукова новизна** роботи полягає у розкритті новаторської школи диригентсько-композиторської діяльності Анатолія Авдієвського. Зокрема, мова йде про утвердження таких компонентів хорової звучності, як: інтонація-стрій, ансамбль, метро-ритм, дикція-артикуляцію та нюансування, інтонаційна чистота; запровадження нових технологій та методик викладання: проведення майстер – класів з хорового диригування, активізації профорієнтаційних заходів в межах факультетів мистецтв різних ЗВО України, залучення студентів до самостій-

ної виконавської діяльності, участі в конкурсах, олімпіадах та мистецьких заходах.

**Виклад основного матеріалу.** Десять літ тому, з нагоди 80-річчя Анатолія Авдієвського у світ вийшла книга з нарисами, статтями, відгуками про творчий і життєвий шлях митця, упорядкована В. Корнійчуком. Презентація видання відбулась в концертному залі Національного хору імені Г.Верьовки паралельно з майстер-класом видатного диригента-ювіляра, якого тоді вітала вся Україна і автори цієї статті, зокрема. Це було достойне визнання таланту та невтомної праці на благо рідної держави, а поява такої важливої книги «Маестро Анатолій Авдієвський» привернула увагу громадськості до цієї непересічної особистості та важливої події в культурному житті України. Через 4 роки Анатолій Тимофійович відійшов в інші світи, тож цьогогоріч 90-річчя з дня народження маестро ми відзначаємо з невимовною гіркотою втрати та хвилюваннями за майбутнє української нації та її пісенної спадщини. Бо, справді, Анатолій Авдієвський був «Гетьманом» української пісні, ведучи її вперед на великі сцени, підносячи її до найвишуканіших форм сценічної інтерпретації, засвідчуючи високу культуру народно-академічної хорової школи.

Творчість Анатолія Авдієвського досі є прикладом для наслідування молодим диригентам та педагогам, про нього продовжують знімати відеофільми та випускати радіопередачі, писати наукові статті та дисертації. Так, в 2016 році була захищена дисертація С. Драгомирецької на тему: «Творчість Анатолія Авдієвського в контексті української хорової культури» (Драгомирецька, 2014). У 2017 році вийшов з друку навчальний посібник «Мистецько-освітні обрії творчості Анатолія Авдієвського», підготовлений колективом факультету мистецтв УДУ імені Михайла Драгоманова. Щороку навесні в Києві відбувається Всеукраїнський фестиваль хорового мистецтва «Пісня над Дніпром» імені Анатолія Авдієвського, в якому беруть участь народні хорові колективи з різних областей України. Академік Національної Академії педагогічних наук України Анатолій Авдієвський з 1980 року пов'язав свою творчість з педагогічною діяльністю на кафедрі теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування Інституту мистецтв НПУ імені М. Драгоманова.

Від 2016 року факультет мистецтв, який довгий час очолював Анатолій Тимофійович, носить його ім'я та продовжує славні традиції хорової школи України. У 2023 році в світ вийшла книга, присвячена творчій діяльності А. Авдієвського на посаді керівника Національного хору імені Г. Верьовки, яку написала хормейстер колективу І. Мельниченко (Мельниченко, 2023).

Автори цієї статті мали особистий досвід співати під руку видатного диригента, який знав тонкощі виконавської пісенної традиції, був вимогливим до звуку та ширості передачі художньо-образного змісту творів. В. Коротя-Ковальська – солістка тріо «Золоті ключі» разом з Н. Матвієнко та М. Миколайчук, була артисткою хору імені Г. Верьовки з 1975 року, ввібравши науку українського хорового співу від маестро Авдієвського під час репетицій та гастролей по всьому світу. Р. Лоцман, маючи за плечима досвід навчання у вокальному класі Н. Матвієнко та в аспірантурі факультету мистецтв при А. Авдієвському, мала унікальну можливість спілкуватися з Анатолієм Тимофійовичем та занотувати щоденник інтерв'ювання. Узагальнення досвіду маестро – диригентсько-хормейстерського та викладацького підводить нас до висновку про найголовнішу особливість його творчості – новаторство.

Анатолій Тимофійович Авдієвський (1933–2016) – багаторічний головний диригент Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Григорія Верьовки, Герой України, Лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, Народний артист України, кавалер орденів князів св. Володимира, Ярослава Мудрого, св. Миколая Чудотворця, професор, академік Національної Академії педагогічних наук України, голова Національної всеукраїнської музичної спілки. Окрім всіх вище перелічених високих відзнак, додамо наступні: композитор, педагог, професор, новатор. Останнє зацікавить нас найбільше з огляду на те, що новаторська творчість А. Авдієвського сприяла тим успіхам, що далі послужили не тільки особистісному зростанню митця, а й вплинули на розквіт українського хорового мистецтва та музичної педагогіки.

Тлумачний словник пояснює термін «новатор» як «той, хто вносить і здійснює нові, прогресивні ідеї, принципи в будь-якій галузі діяльності» (Гринишина, 2010, с. 320). А. Авді-



євський був новатором по своїй природі, оскільки шукав шляхи для розвитку українського співу в контексті світової музичної культури сучасності. У 1966 році, ставши керівником Українського народного хору, А. Авдієвський зумів знайти новий підхід до національної спадщини та звучання народної пісні у виконанні хору, намагаючись, всупереч розпорядженню тодішньої влади, не уподібнюватися ні манерою, ні репертуаром російського хору імені М. П'ятницького. Анатолій Тимофійович сміливо змінював репертуар хору через власні обробки, вводив хорові твори М. Леонтовича, К. Стеценка, Б. Лятошинського, народні колядки, щедрівки. Розширенню виконавських можливостей хору сприяло введення до складу жіночої групи академічного сопрано. Доказом досконалості та правильності цього рішення диригента-новатора є запис обробок М. Леонтовича, виданий фірмою «Мелодія». Таким чином, репертуар хору включав фольклорні зразки (весільні, веснянки, купальські, козацькі, колядки, щедрівки), пісні сучасних композиторів та класичні обробки а капела, релігійну музику та унікальну фольк-оперу Євгена Станковича «Цвіт папороті», яку тодішня влада закрила після допрем'єрного показу в 1988 році.

Про високу якість хорового звучання під керівництвом А. Авдієвського зазначає Г. Савчук, називаючи це магією «бездоганно настроєного інструменту», підкреслюючи, що «елемент академічності по різному виявляється у своєрідному співі на Закарпатті, Львівщині, Гуцульщині, Буковині (чим ми і багаті), де манера звуковедення значно відрізняється від класичної європейської» (Савчук, 2010). Свою реформаторську діяльність в українському хоровому мистецтві сам диригент пояснював тим, що у різних регіонах нашої країни співають народні пісні (колискові, ліричні, патріотичні, жартівливі) з певними оригінальними особливостями та кожна композиція має своє темброве забарвлення. Чистоту інтонації вважав за морально-етичну сторону, як основу хорового співу, поєднання емоційного та інтелектуального. Велику увагу приділяв розспівкам, бо саме вони дають основу чистого інтонування. «Коли іде затримка дихання, процес звукоутворення можна правильно спрямувати, він знаходиться в певному середовищі головного резонатора. Співати треба на опорі, це головне, це – ключ до правильного

звучання голосу. Голос – носій людських емоцій, інтелекту» – наголошував маестро під час репетицій хору.

Народна артистка України Н. Матвієнко в своїй книзі «Ой виорю нивку широкою» (2006 р.) подає занотовані фрагменти з репетицій хору імені Г. Верьовки, згадуючи про А. Авдієвського так: «Жоден у світі чоловік не має такого колосального терпіння щодо пояснення пісні, її мелодики, розшифровки внутрішнього емоційного заряду пісні... Наскільки чоловік збагачується, побувши на репетиції всього лиш чотири години... Видобуває акорд дві години такими колосальними затратами, перетворюючись у видовище явище-унікум...» (Матвієнко, 2003, с. 127–145).

Зі спогадів В. Короті-Ковальської, Анатолій Тимофійович звертав увагу артистів на те, що голос пов'язаний із душею людини, як слово та мелодія утворюють два крила пісні. Хороша дикція, чітка артикуляція голосних і саме в одній позиції, чистота як основа хорового співу є основою для передачі правдивого змісту художнього твору – такі його думки запам'яталися нам, хористам. І сама репетиція була «ритуалом очищення людської душі», адже співак повинен зосередити себе на доскональній спів. Про найбільше багатство, яке має людина у житті, про пісню він говорив під час проведення ним численних репетицій. Робота над піснею – це не нудне зазубрювання чи механічне наслідування, а захопливий процес, у якому є творчий елемент, що потребує наполегливої технічної і душевної роботи. У 1969 році хор вперше заспівав колядки та щедрівки на сцені. «Павочка ходить, пир'ячко губить», «Добрий вечір тобі, пане господарю». У всіх колядках замість «Син Божий народився» співалося «рік новий народився». Відносно колядки «Ой новина в нас, новина породила Діва Сина» керівництво хору звернулося до поета Миколи Сома дещо змінити текст. Замість слів «породила благодати непорочна Діва-Мати Марія» ми співали «Ой новина в нас, новина породила Мати Сина, породила благодати, стала сонцем називати синочка». Цю колядку у складі хору В. Коротя-Ковальська разом з Н. Матвієнко та М. Миколайчук як тріо «Золоті ключі» заспівували на концертних виступах.

Коли диригував великий маестро – зал завмирав у глибокій тиші, а ми, хористи під

магією його рук ставали слухняним музичним інструментом. Він завжди говорив нам, що по справжньому освіченою у Греції вважалася людина, яка співала в хорі, вимагав відобразити душевний стан і духовну велич музичного твору, трактування, як прояв інтелекту, який працює на красу голосу. Часто повторював слова О. Мишуги: співати – як розмовляти; вимагав «живого слова», тобто чітку і професійну артикуляцію та вимову, формування голосних і приголосних, бо погана дикція руйнує твір. При співі відчувайте політ птаха – говорив він. Вимагав передавати внутрішній стан кожного з нас, своє бачення твору, використовуючи елементи форшлагу, фразування тексту, щоб звучало слово, а не склади. Особливу увагу приділяв акапельному виконанню та мелізматичі як глибинного коріння української народної пісні. «Народ наш мудрий, і такі ж його пісні. Багато з них мають вражаючу драматургію, глибоке філософське звучання. Це – не лише художня цінність, а й історія наша. Без розуміння і справжньої поваги до цього феномену наші патріотичні гасла нагадуватимуть бурю в шклянці» (Мельниченко, 2023, с. 87). У пісні захована велика могутня сила нашої духовності – завжди підкреслював Маестро.

Це була справжня Академія народного співу, хореографії, оркестрової музики. А. Авдієвський залишив нам понад 40 оригінальних творів та обробок народних пісень. «Місяць ясенський», «Привітальна хороводна», «Думи мої», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Павочка ходить», «Колискова» (солісти у різні часи Н. Матвієнко, Р. Лоцман). Неперевершене виконання думи «Поєми про Байду» Г. Хоткевича, хоровий концерт М. Лисенка «Камо поїду од Лиця Твого, Господи», уривки з опери М. Лисенка «Утоплена», твори Б. Лятошинського «За байраком байрак», «Хустина» Л. Ревуцького, хоровий концерт В. Зубицького «Гори мої, гори», не кажучи вже виконання церковної музики та «Реквієм» Моцарта. Було створено 500 унікальних програм з українських народних пісень, багатоманітний фольклорний репертуар, що налічує понад 1000 творів. Ним були створені 51 обробка українських народних пісень та пісень на слова відомих поетів України – 17 музичних обробок духовних творів, безліч обробок пісень народів світу, які гаряче сприймалися за кордоном. Гармонізував

такі пісні: «Ой, журавко (записав на Житомирщині), «Павочка ходить», «Добрий вечір тобі, пане господарю», «У Києві – граді», «Чи дома, дома хазяїн вдома» за обробкою К. Стеценка, «Вербовая дощечка», «Цвіте терен», «Думи мої, думи» на слова Т. Шевченка; «Реве та стогне Дніпр широкий», мелодію Д. Крижанівського; «Заповіт» на слова Т. Шевченка та інші. Такі акапельні шедеври, як «Щедрик», «Діду мій, дударіку» в обробці М. Леонтовича; «Чуєш, брате мій» братів Лепких, твори Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Лисенка та інших композиторів, вражали глядачів динамічними моментами до глибини серця. Багато мистецьких творів видатного хормейстера представлено в збірнику «Співає український народний хор імені Г. Верьовки» (Авдієвський, 2005).

Новотвори у виконанні хору під керівництвом А. Авдієвського ставали революційними явищами в українському хоровому мистецтві. Варто згадати ораторію, присвячену чорнобильській трагедії на поезії П. Мовчана «Чорна елегія для хору та оркестру» (1991), «Панахиду за померлими з голоду» для солістів, двох мішаних хорів, читця та симфонічного оркестру на поезію Д. Павличка (1993) та інші. Про новаторський талант диригента свідчать відгуки в пресі та схвальні статті музичних критиків: «Під орудою Анатолія Авдієвського хор блискуче впорався з цими складними творами в технічному і психологічному плані, успішно подолав фактурні труднощі – двадцятиголосся в полярних тиситурах, секундові кластерні співзвуччя, а також темпоритмічні сплетіння різних манер співу – барвистої, соковитої, народної та прикритої академічної» (Савчук, 2023).

Маестро шукав тембральне звучання твору, якесь нове забарвлення, виконавську інтонацію. Він був майстром обробок чеських, польських, іспанських, бразильських, корейських пісень, які хор співав під час гастролей у відповідних країнах. Варто відзначити, що ці пісні бурхливо сприймалися слухачами. Численні успішні гастролі в Україні та світу піднесли престиж української хорової школи. Анатолій Тимофійович згадував, що коли хор імені Верьовки виходив на сцену, звучали перші слова української пісні, тоді вже говорила нація про те, що вона існує. Колектив під керівництвом А. Авдієвського створив, за словами Ю. Станішевського, «десятки концертних програм і зачарував слу-

хачів понад п'ятдесяти країн світу, а сувору зарубіжну критику назвала його «мистецьким дивом» і «чарівним сном». Та для нас це не сон – це реальність, це слава і гордість нації, що потребує постійної підтримки та доброзичливої уваги» (Мельниченко, 2023).

Де б не працював, А. Авдієвський, скрізь відбувалися кардинальні зміни і в манері співу, і в репертуарі, поєднуючи у творчості повагу до традицій, новаторську роботу над новими творами, наполегливу роботу над професіоналізмом колективу. Організаторські здібності, яскравий артистизм диригента, що бачить істинно художню глибину твору – це Анатолій Авдієвський. Вихованець Одеської консерваторії, учень знаменитого диригента К. Пігрова, базуючись на його наукових і практичних засадах, дуже часто згадував свого Учителя, будучи керівником Черкаського народного хору, Житомирського «Льонка», хору імені Григорія Верьовки та в Національному педагогічному університеті імені Михайла Драгоманова на посаді директора Інституту мистецтв.

Ще одна грань таланту митця – наукова та педагогічна діяльність. Маєстро переймався проблемами виховання молодого покоління і духовності майбутніх учителів музики. Він казав: «Все робить із любов'ю! Керуватися одним розумом – це відірватись від душі, любов є поєднанням інтелекту й душевної чистоти. У пісні захована велика могутня сила нашої духовності, наш Всесвіт». Анатолій Авдієвський підкреслював, що мистецтво очищує людську душу, тому потрібно виховувати таких людей, які відстоюватимуть справжнє мистецтво – народне і світове, і що ми маємо поради від спілкування з цими прекрасними творами, що поціновані не тільки нашим народом, а й усім світом. При УДУ імені Михайла Драгоманова досі впроваджуються розробки наукової школи А. Авдієвського, основою якої є морально-естетичне виховання молоді засобами пісенно-хорового мистецтва. Пів свого життя Анатолій Тимофійович працював викладачем та завідувачем кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування Інституту мистецтв НПУ імені М. Драгоманова, готуючи «до творчої роботи у навчальних закладах різних рівнів освіти, мистецьких установах та організаціях, художніх колективах України сотні кваліфікаційних музично-педаго-

гічних працівників» (Андрущенко, 2009, с. 8).

Будучи керівником факультету мистецтв, проректором університету імені Михайла Драгоманова А. Авдієвський ставив у центр фахової підготовки та духовного виховання молоді традиційну народну музику, українську пісню (Авдієвський, 1998). Тож не випадково упродовж десятиліть знаменитий хор імені Г. Верьовки, художнім керівником і генеральним директором якого був Анатолій Тимофійович, є базою музично-педагогічної практики студентів факультету мистецтв. Студентський хор «Червона калина» дотримується традицій народно-академічного хорового співу на основі вивчення класичного та фольклорного музичного репертуару хору імені Г. Верьовки.

Новаторською є також диригентсько-композиторська діяльність А. Авдієвського, яка стала продовженням славних традицій К. Пігрова та спрямована на утвердження найважливіших компонентів хорової звучності, таких, як: інтонація-стрії, ансамбль, метро-ритм, дикція-артикуляція та нюансування, інтонаційна чистота. Авторські обробки А. Авдієвського народних пісень («Ой дощ іде», «Як була я маленька», «Вербовая дощечка» та багато інших) досі є еталонним навчальним матеріалом для диригентської практики майбутніх учителів мистецтва.

Творчість А. Авдієвського відзначається запровадженням нових технологій та методик викладання, проведенні майстер – класів з хорового диригування, активізації профорієнтаційних заходів в межах факультетів мистецтв різних ЗВО України. Проведення концертів, залучення студентів до самостійної виконавської діяльності, участі в конкурсах, олімпіадах та мистецьких заходах – основа концепції наукової школи А. Авдієвського, де народна пісня розглядається як важливий засіб формування естетичного та етнічного світогляду майбутніх педагогів. Народні традиції та український багатожанровий фольклор стали основою для написання авторських навчальних програм з музики для учнів 1–4 та 5–8 класів загальноосвітніх закладів України (Авдієвський, 1998, с. 68). А. Авдієвський був переконаний у важливості виховання дітей на матеріалі пісенного фольклору і завжди про це говорив. Цінним для дослідження його творчості є документальний фільм «На кому світ тримається», створений

режисером В. Василенком в 2002 році та презентований на державному телебаченні Укртелекомом, оскільки дозволяє нам почути думки маестро, які актуальні досі: «Традиційна наша культура – її купити неможливо. Вона з душ переливається в душі нового покоління й передається іншим... Держава повинна помагати нашій культурі... виховувати наше підрастаюче покоління, бо це наше майбутнє...» (Василенко, 2002).

**Висновки.** Оглядаючи творчий багаторічний шлях Анатолія Авдієвського на чолі народного хору імені Григорія Верьовки, хочеться особливо відзначити, що оту всесвітню славу

української пісні не тільки зберіг, а й багатократно примножив. Продовжив і феноменально вдосконалив традиції своїх попередників та, за висловлюванням Г. Савчук, «відкрив нову епоху народного хорового співу, поєднавши фольклорні традиції з сучасним виконавством і класичною професійною майстерністю, підвищивши авторитет народного співу» (Савчук, 2023). Життя і творчість А. Авдієвського ще довго будуть вивчати теперішні дослідники, всі, хто цікавиться українським мелосом та українською піснею. Він став своєрідним прикладом для багатьох диригентів народних колективів України та педагогів мистецьких дисциплін.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Авдієвський А. Т., Болгарський А. Г., Гадалова І. М. Проект програм з музики для середньої загальноосвітньої школи та позакласної роботи. 5–8 класи. К., 1998. 78с.
2. Авдієвський А. Т. Формувати особистість на ґрунті національно-культурного відродження // Українські діячі про музичне виховання школярів та проблеми методики його викладання. Збірник статей. К., 1998. С. 22–24.
3. Драгомирецька О. Принципи індивідуального композиторського стилю Анатолія Авдієвського в контексті проблематики творчості «музикантів-практиків» / Олена Драгомирецька // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. В. 28–29. Ч. І. Івано-Франківськ, 2014. С. 215–221.
4. Корнійчук В.П. Маестро Анатолій Авдієвський. Портрет хору з мозаїки: художньо-документальна повість / Володимир Корнійчук. К.: Криниця, 2012. 496с.: іл., портр.
5. Короткий тлумачний словник української мови. Довідкове видання. /За ред. Д. Г. Гринишина та ін./ К. : Вид. центр «Просвіта». 2010. 599 с.
6. Матвієнко Н.М. Ой виорю нивку широкою / Передмова Р. Дідули. Відповід. ред. І. Пошивайло / Н.М. Матвієнко. К. : УЦНК «Музей Івана Гончара», 2003. 576 с.
7. Мистецько-освітні обрії творчості Анатолія Авдієвського : навчально-методичний посібник. Нотна хрестоматія. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. 185 с.
8. Наукові школи НПУ імені М. Драгоманова / Укл.: Г. І. Волинка, О. С. Падалка, Л. Л. Макаренко; за заг. ред. В. П. Андрущенка. 2-е вид.; доп. і перероб. К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. 313 с.
9. Співає Український народний хор імені Г.Верьовки./Автор-упорядник А.Т.Авдієвський, упор. М.І. Пилипчак. К.: «Музична Україна», 2005. 280 с.
10. Савчук Г. Пам'яті видатного митця, хормейстера, новатора Анатолія Авдієвського (до 90-річчя від дня народження). <https://mus.art.co.ua/pam-iati-vydatnoho-myttisia-khormeystera-novatora-anatoliia-avdiievskoho-do-90-richchia-vid-dnia-narodzhenia/>
11. Мельниченко І. Непереспівана мелодія душі. К., 2023. с. 280.
12. Д/ф.«На кому світ тримається» (реж. В. Василенко, «Укртелеком, 2002) <https://www.youtube.com/watch?v=KYPTnzV-Ac0>

#### REFERENCES:

1. Avdiievskiy, A.T., Bolharskiy, A.H., Nadalova, I.M. (1998). Proekt prohram z muzyky dlia serednoi zahalnoosvitnoi shkoly ta pozaklasnoi roboty. 5–8 klasy [Project of music programs for secondary comprehensive school and extracurricular work. 5-8 forms]. Kyiv. 78 [in Ukrainian].
2. Avdiievskiy, A.T. (1998). Formuvaty osobystist na grunti natsionalno-kulturnoho vidrodzhennia // Ukrainski diiachy pro muzychne vykhovannia shkoliariv ta problemy metodyky yoho vykladannia [Forming a personality on the basis of national and cultural revival // Ukrainian figures about the musical education of schoolchildren and the problems of its teaching methodology]. Collection of articles. Kyiv. 22–24 [in Ukrainian].
3. Drahomyretska, O. (2014). Pryntsypy indyvidualnoho kompozytorskoho styliu Anatoliia Avdiievskoho v konteksti problematyky tvorchosti «muzykantiv-praktykiv» [The principles of Anatoliy Avdiievsky's individual compositional style in the context of the problems of creativity of "practicing musicians"]. Visnyk of Prykarpatskyi University, Art history, 28–29, part I. Ivano-Frankivsk. 215–221 [in Ukrainian].



4. Korniiichuk, V.P. (2012) Maestro Anatolii Avdiievskiyi. Portret khoru z mozaiky: khudozhno-dokumentalna povist [Maestro Anatolii Avdievskiyi. Portrait of a choir from a mosaic: an artistic and documentary story]. Kyiv: Krynytsia. 496 [in Ukrainian].
5. Hrynyshyn, D.G. and others (Eds.). (2010). Korotkyi tlumachnyi slovnyk ukrainskoi movy. Dovidkove vydannia [A short explanatory dictionary of the Ukrainian language. Reference edition]. Kyiv: "Prosvita". 599 [in Ukrainian].
6. Matviienko, N.M. (2003). Oi vyoriu nyvku shyrokuui [Oh, I'm going to make a wide swath]. R. Didula, I. Poshyvailo (Ed.). Kyiv: UCNK "Ivan Honchar's Museum". 576 [in Ukrainian].
7. Mystetsko-osvitni obrii tvorchosti Anatoliia Avdiievskoho: navchalno-metodychnyi posibnyk. Notna khrestomatiia [Artistic and educational horizons of Anatoly Avdievskiy's work: educational and methodological guide. Sheet music anthology]. (2017). Kyiv: NPU named after M.P.Drahomanov. 185 [in Ukrainian]
8. H. I. Volynka, O. S. Padalka, L. L. Makarenko; V. P. Andrushchenko (Ed.). (2009). Naukovi shkoly NPU imeni M. Drahomanova [Scientific schools of the NPU named after M. Drahomanov]. (2nd ed.). Kyiv: NPU named after M.P.Drahomanov. 313 [in Ukrainian]
9. A.T. Avdiievskiyi, M.I. Pylypchak (Ed.). (2005). Spivaie Ukrainskiyi narodnyi khor imeni H.Verovky [The Ukrainian People's Choir named after H. Verovka sings]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 280 [in Ukrainian]
10. Savchuk, H. Pamiati vydatnoho myttsia, khormeistera, novatora Anatoliia Avdiievskoho (do 90-richchia vid dnia narodzhennia) [In memory of the outstanding artist, choirmaster, innovator Anatoly Avdievskiyi (on his 90th birthday)]. <https://mus.art.co.ua/pam-iati-vydatnoho-myttsia-khormeystera-novatora-anatoliia-avdiievskoho-do-90-richchia-vid-dnia-narodzhennia/>
11. Melnychenko, I. (2023) Neperespivana melodiya dushi [Never ending melody of soul]. 280 s.
12. D/f. «Na komu svit trymaietsia» ["On whom the world rests"] (rezh. V. Vasylenko, «Ukrtelekom, 2002) <https://www.youtube.com/watch?v=KYPTnzV-Ac0>

УДК 784:008 (477) +781.62

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

### **Тетяна САМАЯ**

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України,  
професор кафедри естрадного співу,

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, вул. Жилианська, 88, м. Київ,  
Україна, 01032

**ORCID:** 0000-0002-1429-2951

**Бібліографічний опис статті:** Самая, Т. (2023). Специфіка свінгової манери співака-крунера. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 38–44, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-6>

## **СПЕЦИФІКА СВІНГОВОЇ МАНЕРИ СПІВАКА-КРУНЕРА**

Стаття присвячена вивченню ритмоінтонаційної сторони свінгу у виконавській манері співаків-крунерів. В історичному контексті розвитку джазової музики, зокрема епохи свінгу, визначена діяльність великих оркестрів (біг-бендів) під керівництвом П. Вайтмена, Б. Гудмена, Д. Еллінгтона, Ч. Вебба, Г. Міллера та ін., які у другій половині 30-х років ХХ століття набули неймовірної популярності в США. Окремо розглянуті ідеї диригента-новатора П. Вайтмена, який в своєму колективі стимулював молодих музикантів та вокалістів до перспективи створення нових музичних напрямів та стилів. Одним із таких артистів став Бінг Кросбі, що вважається засновником напрямку «крунінг».

Специфіка крунерського виконавства проаналізована у трьох векторах: практичний, психологічний та історичний. При дослідженні крунерського виконавського аспекту визначені основні засоби виразності співака, а саме *alla breve*, такт вищого порядку, риф, стоп-паттерн, офф-біт, геміола, агогіка; побудована аналогія метроритмічного прийому барокового періоду «*not inégales*» та його ритмочасових пропорцій зі стилем «свінг».

**Метою дослідження** стало визначення специфіки, місця, ролі й значення свінгу в сучасному музичному просторі, домінанти духовного та соціального життя кількох поколінь музикантів, що сформувалися в епоху свінгу.

**Методологія.** Стаття спирається на дослідження історії джазу В. Сарджента, М. Стернса, С. Фітцджеральда, Е. Хобсаума, Дж. Дінерштейна; розвідки в теорії ритму С. Макієвського та власний аналіз специфіки естрадного вокального виконавства.

**Висновки.** Детальне вивчення ритмоінтонаційної сторони джазових напрямів, зокрема крунінгу, допоможе зрозуміти внутрішні механізми вокальної виконавської культури. Це певним чином простимулює гармонійне виховання та компетентний розвиток естрадного вокаліста, впроваджуючи в його мислення професійні метроритмічні прийоми для якісного формування самобутнього образу мелодійної структури твору.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, естрадний вокал, джаз, свінг, крунінг, виконавство, ритмоінтонація, *noti inégales*.

### **Tetiana SAMAIА**

PhD in Arts, Associate Professor,

Honored Artist of Ukraine,

Professor at the Variety Singing Department,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, 88 Zhylianska Str. Kyiv, Ukraine, 01032

**ORCID:** 0000-0002-1429-2951

**To cite this article:** Samaia, T. (2023). Spetsyfika svinhovoi manery spivaka-krunera [The specifics of the swing manner of the crooner]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 38–44, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-6>

## **THE SPECIFICS OF THE SWING MANNER OF THE CROONER**

The article is devoted to the study of the rhythm and intonation aspects of swing in the performing manner of crooners. In the historical context of the development of jazz music, in particular the swing era, the activities of large orchestras (big bands) under the leadership of P. Whiteman, B. Goodman, D. Ellington, Ch. Webb, G. Miller, etc., which gained incredible popularity in the USA in the second half of the thirties of the 20th century. The ideas of the conductor-innovator

*P. Whiteman, who in his team stimulated young musicians and vocalists to the prospect of creating new musical directions and styles, have been separately considered. One of these artists was Bing Crosby, who is considered the founder of the "crooning" genre.*

*The specifics of crooner performance are analyzed in three vectors, such as practical, psychological and historical. When studying the crooner's performing aspect, the main means of the singer's expressiveness are defined, namely alla breve, higher-order beat, riff, stomp-pattern, off-beat, hemiola, agogic. The analogy of the metrorhythmic technique of the baroque period "notes inégales" and its rhythmic-temporal proportions with the "swing" style has also been constructed.*

*The purpose of the study has been to determine the specifics, place, role and meaning of swing in the modern musical space, dominant in the spiritual and social life of several generations of musicians formed in the swing era.*

*The article is based both on the research of the history of jazz by W. Sargent, M. Stearns, S. Fitzgerald, E. Hobsbawm, and J. Dinerstein and on explorations in S. Makievsky's rhythm theory and own analysis of the specifics of variety vocal performance.*

*The detailed study of the rhythm and intonation side of jazz trends, in particular crooning, will help to understand the internal mechanisms of vocal performing culture. In a certain way, this stimulates the harmonic upbringing and competent development of the variety vocalist, introducing into his thinking professional metrorhythmic techniques for the qualitative formation of an original image of the melodic structure of the composition.*

**Key words:** musical art, variety vocal, jazz, swing, crooning, performance, rhythm intonation, notes inégales.

**Актуальність проблеми.** Мистецтво джазу у світовій музичній культурі ХХ століття завжди викликало дипольні судження серед теоретиків і практиків. На сучасному етапі мультикультуралізму все частіше виникає питання, чому джаз, починаючи від своїх американських витоків, спочатку піддавалися табуюванню в різних країнах, куди б він не приходив? І ось уже друге століття джазове мистецтво стоїть окремо, репродукується в нові музичні стилі і одночасно насичує й підживлює новонароджені жанри.

У соціокультурному просторі специфіка джазу, як і вся естрада в цілому, пов'язана з проявом внутрішніх ознак історичної спадщини, де особливість художньої мови музикантів/вокалістів виражається родинними зв'язками з етнокультурними народними традиціями, з відповідними засобами виразності, інструментарію, природного саунду, як основи звукового кругозору або голосової специфіки, і навіть мовної приналежності.

**Метою дослідження** є визначення місця, ролі й значення свінгу в сучасному музичному просторі, доміанти духовного та соціального життя кількох поколінь музикантів, що сьогодні потребує переосмислення і детального аналізу.

**Аналіз останніх досліджень.** Проводячи паралель мистецтвознавчих розвідок сучасного естрадного вокалу, який увібрав багато виконавських джазових принципів, маємо пам'ятати, що специфіка естради, її синтетичність, багатожанровість властива національним ознаками і традиціям певної культури. У професійному контексті, не бажано ідеалізувати естрадне вокальне виконавство щодо зарубіж-

ного першоджерела, намагатися точно копіювати манеру звучання, ритмоінтонацію свінгу, шаффла, саунду оригінала-вокаліста. Тому й сьогодні джаз завжди «новий і свіжий», за своєю специфікою близький до поняття «місцевий» та виражає особливість певного народу, але в той же час не втрачає інтернаціонального коріння.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** На початку 1930-х років у США популярність джазу набула всеосяжного розмаху. Для джазменів це був період експериментальної творчості та мистецького досвіду, де популярні мелодії, пісні з мюзиклів, бродвейських постановок, шоу й навіть деякі класичні теми швидко перероблялися для джазових колективів і блискавично поширювалися через поліграфічні листки та шалену підтримку прихильників. Ця аудиторія не звертала увагу на заборони та осуди з боку пуританської частини населення. Іншими словами, конфлікт поколінь зіграв свою роль та джаз розвивався.

На зміну «чистого» джазу прийшов свінг – різновид джазової музики, яку виконували великі оркестри (біг-бенди). Цей оркестровий стиль зародився і панував у США з 30-х до середини 40-х років ХХ століття та переважно мав танцювальну спрямованість. Велику популяризацію свінг набув через діяльність нью-йоркських нічних клубів та танцзалів, серед яких були: Коттон-клуб (Cotton Club), Кентукі-клуб (Kentucky Club), Савой (Savoy Ballroom), Роузленд (Roseland) та ін. Тут виступали найкращі біг-бенди того часу, під керівництвом Дюка Еллінгтона, Флетчера Хендерсона, Луї Армстронга, Кеба Келлоуея, Етель Вотерс,

братів Ніколас та ін. Свінг слухали, підхоплювали і починали грати практично у всіх містах США.

Можна з упевненістю стверджувати те, що саме один із танцювальних стилів був названий «свінгом», а потім і музичний супровід, народився на основі експресивного бажання від запального танцю, що також отримав назву «свінг». Саме епоха танцювального свінгу відіграла ключову роль у формуванні образу інструментального свінгу, як ідіоми джазової музики, моменту екстатичної напруги, синоніму відчуття «драйву». Серед музикантів народжувалися крилаті вислови щодо образного розуміння свінгу. Так, Бенні Гудмен відчував його як «прискорення темпу, хоча ви, як і раніше, граєте в тому ж темпі» (Dinerstein, 2003, р. 33). А Дюк Еллінгтон вважав, що «свінг – це той момент ритму, який змушує тебе підстрибувати, хитатися або клацати пальцями» (Там само).

Основними носіями ідей свінгу стали великі оркестри або біг-бенди під керівництвом Пола Вайтмена, Бенні Гудмена, Дюка Еллінгтона, Чіка Вебба, Глена Міллера та ін., які набули неймовірної популярності серед широкої публіки в другій половині 30-х років ХХ століття. Безпосереднім призначенням цих колективів був музичний супровід у танц-холах, які в період «великої депресії» стали затребуваними громадськими центрами й виконували релаксаційну функцію в суспільстві.

Щодо істинної джазу в чудовій музиці оркестру Пола Вайтмана дискутують й досі. Незмінним є той факт, що для музичної культури ХХ століття диригент-новатор значно розширив аудиторію прихильників джазу, співпрацюючи з провідними джазовими музикантами, композиторами, аранжувальниками й записавши велику кількість музичних творів, які зараз ми називаємо «джазовими стандартами». Цінність спадку відомого музиканта та чудового організатора й у тому, що він заклав алгоритми популяризації діяльності видатних джазових музикантів, серед яких були: Бікс Байдербек (труба), Френк Трамбауер (саксофон), Джо Венуті (скрипка), Едді Ланг (гітара), Стів Браун (бас-саксофон), Майк Пінджітоур (гітара), Джек Тігарден (тромбон), Банні Беріган (труба), тріо «The Rhythm Boys», «The King's Jesters» та багато ін. Таким чином диригент створював сприятливу перспективу для

подальшого виникнення нових жанрів та стилів на естраді. Так, саме в оркестрі П. Вайтмена було засновано вокальне тріо «The Rhythm Boys», до складу якого входили молоді музиканти Бінг Кросбі, Ел Рінкер і Гаррі Барріс. Фактично, творчість цього тріо стимулювало появу одного з найпопулярніших естрадно-вокальних стилів ритмоінтонаційної природи, названим «крунінг», засновником якого вважається Бінг Кросбі.

Відповідно до етимології слова «groon» – тихо наспівувати, муркотіти, виконавська специфіка стилю полягає у м'якій співоцькій манері освітнювання напівголосно з використанням елементів «первинного регу» – техніки витонченого синкопування через прийом «офф-біт». Крунінг набув широкої популярності, достатньо згадати таких видатних його представників, як Нет «Кінг» Коул, Френк Сінатра, Перрі Комо, Енді Вільямс, Дін Мартін, Тоні Беннетт, Майкл Бубле та багато інших виконавців (Самая, 2020).

В основі крунінгу закладено синтетичність та імпровізаційність, а сама особливість виконання досить абстрактна, пов'язана з емоційно-чуттєвим рівнем вокаліста. І якщо розширити межі уявлення того, на чому ґрунтується ритмоінтонаційна техніка крунера, то на перше місце виходить не багатство голосової тембрації, а запозичення метроритмічної свободи в манері імпровізацій джазових солістів хот-оркестрів, вільних від суворого партитурного запису, що був неприйнятною умовою в музичному стилі танцювальних біг-бандів.

Відомо, що психомоторна природа людини має зв'язок з музичним метричним контекстом, впливає на творчий виконавський процес та викликає відгук психофізичного механізму, «примущуючи» його до суворого дотримання дольового циклу такту. Але якщо при збереженні загального часу вдатися до «розширення» тактових періодів та метричних угруповань, то усувається домінування моторного впливу над емоціями. Це зовсім не означає, що звільнені емоції мають забезпечити повну свободу виконавцеві та його незалежність від метричного контексту. Абстрагуючись від суворої пульсації титульного розміру, вокаліст легко адаптується у своєму паралельно створеному симультанно ідучому метрі. При цьому він не втрачає зв'язку з відчуттям титульного розміру, створюючи метроритмічну структуру під своїм кутом зору



музично-естетичної образності пісні, наближену до оповідального характеру та не обмежену музичним метром.

Для співака-крунера створення музичного образу здійснюється через знаходження балансу між свінговою та пісенною традицією із власною інтерпретацією метроритму композиції у формі «великого такту», де творчими інструментами стають елементи інтонації, мелодійні побудови, зіставлення, поліметрія, агогіка тощо (Самая, 2020).

Відмінною рисою в «крунерському» виконавстві є постійне використання співаком дводольного метра *alla breve* – поліметричного поєднання розмірів 2/2, 4/2 в основному розмірі композиції 4/4. Така метрична паралель з використанням вільного варіювання опорних долей відповідно часових меж такту робить звучання пісні польотним, не обтяженим основними метричними одиницями титульного розміру. Подібне метроритмічне поєднання можна визначити наступною схемою (рис. 1):



Рис. 1.

Відносини крунера з оркестром – партнерські, де функції кожного і взаємопов'язані, і чітко розмежовані. Тактовий розмір у співака більш умовний, ніж усталений і він, як соліст може створювати будь-яке метроритмічне трактування, не порушуючи метричної системи титульного розміру пісенної композиції.

Кінцевий результат композиції багато в чому залежить від творчої інтуїції виконавця, його ритмічного та емоційно-психологічного відчуття, закладеного у сферу формування свінгу. Уміння синтезувати, створювати свою власну виконавську лінію, відхиляючись від основного ритму партитури, утримуючи образ, співак використовує принципи агогіки, прискорюючи чи уповільнюючи фразування у заданому часі композиції.

У дослідженнях джазу В. Сарджента, Дж. Коллієра, М. Стернса, Ю. Панасьє, С. Фітц-

джеральда, Е. Хобсбаума та ін. переважно розглядається теоретичний (зовнішній) контекст мистецького феномену «свінгу». Наукові роботи щодо внутрішніх позицій джазового мистецтва, секретів виконавської майстерності зустрічаються рідше і цей напрям залишається актуальним у сучасному науковому полі. Найбільш гостро проявляється дефіцит розвідок стосовно сенсу та чіткості завершеної думки основних принципів формування ритміки крунерського стилю.

Феномен психології свінгу крунера розглядається ширше, ніж відтворення патерну з чітко вибудованою формою музичного синтаксису. У сучасному вокальному виконавстві це специфічна ритмоінтонаційна психологічна структура, для пізнання якої насамперед необхідно не лише бажати, а й уміти проїнятися цим відчуттям. Свінг – це не ритмічний малюнок, а переживання у часі форм того стану, який можна визначити як «внутрішній кураж», коли музикант підпорядковує собі час і одночасно контролює його вплив на слухача, що призводить до переживання, визначеного терміном «драйв». Усі засоби репродуктивних методів навчання свінгу у формі «викладач-учень» – не ефективні, якщо учень пізнаватиме свінг лише зовнішніми джерелами слухового сприйняття, поза внутрішнім підпорядкуванням ритму емоційним відчуттям.

Джазова ритміка крунера виткана з найтонших поєднань ритмочасових інтонацій й не обмежується тактовим розміром та суворою математичною систематизацією метроритмічних структур. Використовуючи варіативне трактування метроритму пісні, виконавець частково спирається на статичні дольові цикли, оскільки у кожного метра, що симультанно протікає, з урахуванням акомпанементу, присутній власний дольовий контур. Співак не вираховує співвідношення часових інтервалів, а навмисно «лавірує» між ними, створюючи мнемонічний образ метричної пульсації.

Для посилення метричного конфлікту естрадний вокаліст інтуїтивно відбирає напрацьовані технічні шаблони та патерни, що базуються на логічній взаємодії з мелодійним поєднанням. Його засобами виразності є такі інструменти, як такт вищого порядку, риф, стomp-паттерн, офф-біт, геміола, агогіка і всі метроритмічні прийоми, що підсилюють кон-

флікт, драматургію психологічного сприйняття п'єси з наступною розрядкою, релаксацією процесу напруженості (Самая, 2020).

Ритміка джазу запропонувала нам підказку до вирішення багатьох проблем, не стільки векторних питань нотної графіки, скільки емоційних зв'язків з живим об'єктом мислення. А це знаходиться за межею нотно-графічної фіксації, коли ритм у своїй озвученій якості первинно визначається відповідно створеним внутрішнім емоційним поривом. І це цінність не стихійна, а усвідомлена, потребує осмисленої підготовки лише на рівні освітнього процесу, що на практиці здійснюється в інтуїтивному знаходженні правильних рішень.

Як правило, сама простота й очевидність нотографічного зображення ритмічного рисунка свінгового патерну породжує стійкий стереотип лапідарного мислення в манері шкільного вирішення арифметичних завдань. Виконання за принципом «що бачу, те й граю» не має під собою художньо-естетичної цінності та в практичному прояві винятково емоційне, спрямоване відповідним навчанням на сприйняття найтонших флюїдів свінгового звучання, далекого від чітко зафіксованих звуків.

Сучасна наука орієнтує нас на те, що свінг слід розглядати як злиття метроритмічних «пластів», де на кожному рівні потрібно дотримуватись законів формування кожного пласту з перспективою поєднання їх смислової струкції в єдине ціле.

Дослідник у напрямі теорії ритму Станіслав Макієвський зазначає, що насамперед слід організувати внутрішню, незвучну, латентну сферу нашого метроритмічного почуття, яка складається з конфліктогенних пропорцій моторних сприйнятів (Макієвський, 2022). Дослідник стверджує, якщо це почуття не розвивати, то говорити про свінг неможливо. Свінг може виникнути лише у разі, коли ми поєднаємо два метричні компоненти, на яких базується конфлікт – це найчастіше тридольний метр в чотиридольному контексті. Тільки в цьому випадку нам стане зрозуміло значення терміну «свінг», що означає не просто поняття «розгойдувати», яке не говорить нічого, окрім пропорційного коливання, а відповідне збудження наших почуттів через моторно-аудіальну систему рефлексії.

В освітньому процесі багатовекторну ритміку варто вводити у свідомість студента ана-

літичним шляхом, конструювати її своєрідним емоційним навігатором, на базі якої і формуються такі психологічні категорії як свінг, грув. У такий спосіб визначення дії драйву стає більш природним й системним, а не випадковим як при програванні окремо взятих ритмічних фрагментів та патернів, сформованих на чіткості чергування часових пропорцій (Самая, 2020).

Щодо внутрішнього стану та накопичення цього досвіду, то є потреба розширити рівень сприйняття витончених моментів, починаючи з прикладів нотографічного запису джазової мелодії та розшифрування її практичного застосування. Насамперед необхідно абстрагуватися до сприйняття нотографічної символіки джазової музики, що нотується в системі європейської професійної школи, і вказати на її специфіку у виконавському контексті музики свінгу.

У вітчизняній академічній школі переважає «ортодоксальна вірність» нотному тексту (рис. 2):

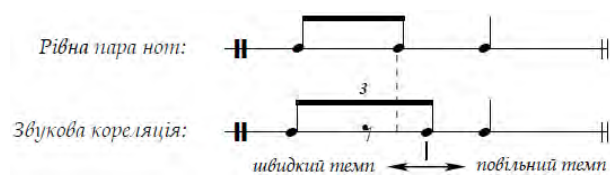


Рис. 2

Подібне сприйняття нотного тексту за інерцією перейшло і в естрадну музику, коли при суцільному захопленні метрономом еталонізується часова тривалість кожної ноти з наміром наблизитись до «ідеального» відтворення всього музичного тексту.

Зовсім інший план практичного втілення ми спостерігаємо у джазового виконавця, для якого подібний нотний запис ритму є лише ескізом, замальовкою ритмічної послідовності (рис. 3), а часова тривалість нот формується відповідно до культури стилю:



Рис. 3

Відомо, що нотна тривалість музичних знаків є релятивною. Але навіть у цьому випадку варто зазначити *конвенційний* характер візуального подання ритмічного рисунка джазової партії (рис. 4):

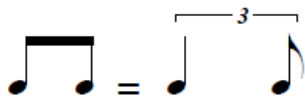


Рис. 4

Звукова кореляція стосується всього музичного матеріалу джазових композицій. Зазвичай на початку першого такту інструментальної партії вноситься розшифрування нотних символів, рекомендоване для партитури загалом (рис. 5):



Рис. 5

Даний приклад є відносним показником, який не встановлює абсолютний точний ритмочасовий період другої «свінгуєчої» нотки у групуванні з двох восьмих тривалостей нот. Її часовий стан залежить від естетики стилю та швидкості виконання композиції. У вузькому значенні цю пунктуацію прийнято виражати в тріольній ритміці, яка найближче підходить до ритмічної інтонації *свінгу*.

Подібне тлумачення не викликає протиріч у джазового музиканта, оскільки компетенція професійного виконавця найчастіше походить від його практичного досвіду та не замикається на деталях теоретичного аналізу. Нагадаємо, що йдеться не про емпіричний досвід виконавців, а про дидактичну корекцію розуміння співвідношення послідовних пар нот у джазовому ритмі та аналіз їх часового співвідношення.

У широкому розумінні ритміка джазу не будується на тріольному ритмі і не переходить з одного стану в інший (з двох у три), як часто трактується в статтях і навіть у наукових працях як перехід з *бінарної* послідовності до *тернарної*. Поняття «тернарність», насамперед вира-

жає не математичну полуторність ритмічної фігури, а *пропорційне співвідношення* (*геміола, сесквіальтера*), що базується на шестидольній основі кратної двом і трьом метричним одиницям (рис. 6):



Рис. 6

Приклад ритмоформули «геміола» визначає поняття «мотивна поліметрія» в горизонтальному плані. В цьому випадку завжди слід враховувати латентний метричний пульс титульного розміру, без чого відчуття метричної симультанності (*поліметрії*) є неможливим.

Отже, уявлення ритмоформули свінгуєчої компоненти другої ноти в парному угрупованні з двох восьмих тривалостей, далеко від точного математичного сприйняття, щоб визначити це як «чистий» тернарний вид. Коефіцієнт інтервалу другої ноти, щодо дольового циклу, нерівномірний і часом коментується як: *standart-swing* (типовий), *light-swing* (легкий), *heavy-swing* (щільний), *dotted-swing* (пунктирний).

Характерно, що всі ці відтінки повністю можуть бути відображені лише одним терміном «notes inégales» (фр. [nɔt inegal] – нерівні ноти), що відомий з європейської музичної культури XVII століття. В епоху барокко цей термін виконавської практики означав конструктивну нерівність часового інтервалу між двома рівно написаними нотами при їх практичному відтворенні (3 до 1, 2 до 1 та ін), що в цілому залежало від чуттєвості виконавця.

Вражаюча тотожність поняття «свінгуєча нота» з терміном «ноти-inégales» надає нам можливість науково змоделювати ритмічний образ *свінгу*, так як це поняття охоплює всі градації «свінгуєчої» 2-ї ноти парного угруповання.

Від цього можна міркувати про те, що патерн акомпанементу свінгу не є реципієнтом тріольної ритміки, а за формою відповідатиме notes inégales та наближений до звучання тріольної секвенції. Іншими словами, *парні ноти* залишаються парними, перша з яких завжди зберігає дольовий акцент, а друга – «свінгується» відповідно до часового параметра. І якщо темп

свінгу досягає високих показників, то його ритмічний рисунок втрачає свою пунктирність і стає «парним», спорідненим уявленням до його написання (рис. 7):

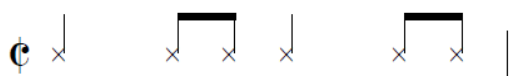


Рис. 7

**Висновки.** Дослідження джазу передбачає комплексний підхід, що в контексті музикознавчих розвідок має зважати на етимологічні, художньо-естетичні, психологічні, соціальні та філософські аспекти. Важливе значення у науковому полі грає термінологічна база, яка

формує єдине і цілісне поняття сутності джазу та всіх його явищ.

У вокальному мистецтві естради давно назріла необхідність перегляду аналітичних підходів у вирішенні проблем пізнання ритміки як важливого компонента виховання естрадного співака. Детальне вивчення ритмоінтонаційної сторони джазових напрямів, зокрема крунінгу, допоможе зрозуміти внутрішні механізми виконавської культури. Це певним чином простимулює гармонійне виховання та компетентний розвиток естрадного вокаліста, впроваджуючи в його мислення професійні метроритмічні прийоми для якісного формування самобутнього образу мелодійної структури твору.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Макієвський С. SWING-практикум. Ритмоінтонація. Компінг. Київ, 2022. 62 с.
2. Самая Т. Особенности музыкального метроритма в эстрадном вокальном исполнительстве. *АРТ-платФОРМА*. Київ: КМАЕЦМ, 2020. Вип. 2. С. 366–385.
3. Dinerstein, J. (2003). *Swinging the machine: modernity, technology, and african american culture between the world wars*. University of Massachusetts Press. 384 p.
4. Notes inégales. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Notes\\_inégales](https://en.wikipedia.org/wiki/Notes_inégales) (дата зверення 22.11.2023)

#### REFERENCES:

1. Makievskij, S. (2022). *Swing-praktikum. Ritmointonaciya. Komping* [Swing workshop. Rhythm intonation. Comping]. Kyiv: 7BC
2. Samaya, T. (2020). *Osoblivosti muzichnogo metroritmu v estradnomu vokali* [Features of musical metrorhythm in variety vocal performance]. *Art-platforma*. 2, 366–385 [in Ukrainian].
3. Dinerstein, J. (2003). *Swinging the machine: modernity, technology, and african american culture between the world wars*. University of Massachusetts Press. 384 p. [in English].
4. Notes inégales. Available at: [https://en.wikipedia.org/wiki/Notes\\_inégales](https://en.wikipedia.org/wiki/Notes_inégales) [in English].



## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.03

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-7>

**Алла ДЯЧЕНКО**

кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій,

деканка факультету декоративно-прикладного мистецтва, членкиня Спільки дизайнерів України, членкиня Національної спілки художників України,

Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, вул. Михайла Бойчука, 32, м. Київ, Україна, 01103

**ORCID:** 0000-0003-4496-5931

**Бібліографічний опис статті:** Дяченко, А. (2023). Новації в розвитку системи української художньо-промислової освіти. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 45–53, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-7>

### НОВАЦІЇ В РОЗВИТКУ СИСТЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОЇ ОСВІТИ

Розглянуто інноваційні досягнення українських митців і мисткинь, які пов'язані з процесами становлення й розвитку системи української художньо-промислової освіти. Проаналізовано наукові розробки щодо висвітлення процесу художньо-промислової освіти в Україні. Висвітлено творчість видатних майстрів, набутий ними цінний досвід, особливості робіт та новації. Увагу зосереджено на діяльності майстрів-педагогів Кам'янецьчини. Зазначено, що український графік, видавець і педагог В. Гагенмейстер залежно від реалізації конкретних творчих завдань професійно використовував свої знання та вміння. Творчий доробок митця має вагомий інформативно-пізнавальний вартість. В. Гагенмейстер виховав нову генерацію майстрів, як-от: В. Артеменко, Ю. Гаврилюк, С. Кукуруза, Т. Сис, З. Мельник. Одним з його учнів є С. Кукуруза, який у своїх працях вдало виявляє позитивне, орієнтоване на освоєння досягнень Візантійського та стародавнього мистецтва, на традиції народної творчості, однак його вагомий спадок повною мірою не розглянуто українськими вченими. Художнику Ю. Гаврилюку належить багато фарфорових мініатюр, інших художніх творів, серед яких нові моделі скульптур. Одна з його робіт – це ваза, яку він створив, навчаючись ще в художньо-промисловій школі Кам'янець-Подільського. Саме ця школа сприяла відновленню традиційних народних промыслів України та поповнила ряди творчої когорти Поділля. Живописець К. І. Кржемінський виконав розписи глиною, сажеею, ультрамарином, у них переважає синій колір. Загалом усі його твори вирізняються цілісністю та гармонійністю загального художнього вирішення. Розписуючи керамічні форми, Зінаїда Охримович майстерно та вдумливо підкреслює їхні конструктивні особливості, що відображені в традиціях народного мистецтва кераміки. Традиційними були також і техніки розпису – ріжкування та фляндрівка. За прикладом творчості М. Сосенка та його талановитого учня Ю. Буцманюка формувалась художньо-промислова освіта в Україні, однак їх спадщину складно оцінити через наслідки бойових дій першої половини ХХ ст. Простежено традицію учитель-учень, що дало змогу виховати нову генерацію майстрів. Узагальнено низку матеріалів щодо виявлення індивідуальних досягнень, новацій митців зазначеного періоду, на прикладі яких розвивалась художньо-промислова освіта в Україні, однак особливості їх робіт досліджено не повністю.

**Мета статті** полягає у виявленні індивідуальних досягнень митців і мисткинь кінця ХІХ – початку ХХ століття, на прикладі яких розвивалась художньо-промислова освіта в Україні, а також їх творчий здобуток, новації особливості їх робіт.

**Результати.** У результаті висвітлення творчих здобутків митців кінця ХІХ – початку ХХ ст. продемонстрували розвиток художньо-промислової освіти зазначеного періоду. Особливості та новації, якими художники наповнювали свої різноманітні твори.

**Методологія.** Використано історико-хронологічний, біографічний, формально-стилістичний методи на основі вивчення мистецьких явищ в їхніх зв'язках і взаємовідношеннях. Дослідження передбачає володіння специфічним інструментарієм, засобами наукової обробки матеріалу.

**Наукова новизна** полягає в спробі проаналізувати, узагальнити низку матеріалів щодо виявлення індивідуальних досягнень митців і мисткинь зазначеного періоду, на прикладі яких розвивалась художньо-промислова освіта в Україні.

**Висновки.** Згідно отриманих висновків, система української художньо-промислової освіти пов'язана з інноваційними досягненнями українських митців і мисткинь кінця ХІХ – початку ХХ століття. Осмислення творчого

зростання цих майстрів дає змогу розуміння їх діяльності як цілісного художнього явища, національного й самостійного своєю суттю. Перспективи подальших досліджень полягають у дослідженні розвитку художньо-промислової освіти Східної України з використанням формально-стилістичного методу.

**Ключові слова:** художньо-промислова освіта, творчість С. Кукурузи, скульптор-керамік Юхим Гаврилюк, К. І. Кржемінський – засновник керамічної майстерні, творчість Зінаїди Охримович, митці Поділля.

### **Alla DIACHENKO**

*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,*

*Associate Professor at the Department of Industrial Design and Computer Technologies,*

*Dean of the Faculty of Decorative and Applied Arts, member of Union designers of Ukraine, Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after Mykhailo Boychuk, 32 Mykhaila Boichuka Str., Kyiv, Ukraine, 01103*

**ORCID:** 0000-0003-4496-5931

**To cite this article:** Diachenko, A. (2023). Novatsii v rozvytku systemy ukrainskoi khudozhno-promyslovoi osvity [Innovations in the development of the system of Ukrainian artistic and industrial education]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 45–53, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-7>

## **INNOVATIONS IN THE DEVELOPMENT OF THE SYSTEM OF UKRAINIAN ARTISTIC AND INDUSTRIAL EDUCATION**

*The innovative achievements of Ukrainian artists are considered. The formation and development of the system of Ukrainian art and industrial education is studied. The scientific developments are analyzed, the process of formation of art and industrial education in Ukraine is highlighted. The creativity of prominent masters, their experience, peculiarities of their works and innovations are revealed. The activities of the master teachers of the Kamianets region are shown. Ukrainian graphic artist, publisher, and teacher V. Hagenmeister used his knowledge and skills professionally. He left a number of works that are informative and cognitive. V. Hagenmeister taught many students: V. Artemenko, Y. Havryliuk, S. Kukuruz, T. Sys, Z. Melnyk. S. Kukuruz is his student. S. Kukuruz successfully manifests the positive, focuses on the development of the achievements of Byzantine and ancient art, on the traditions of folk art. However, his significant heritage has not yet been fully considered by Ukrainian scholars. The artist Yurii Havryliuk created many porcelain miniatures and various artworks. These are new models of sculptures. One of his works is a vase. He made it while studying at the Kamianets-Podilskyi Art and Industrial School, which contributed to the restoration of traditional folk crafts of Ukraine and joined the ranks of the creative cohort of Podillia. The painter K. I. Krzeminsky created paintings with clay, soot, and ultramarine, with a predominance of blue color. All his works are characterized by the integrity and harmony of the overall artistic solution. When painting ceramic forms, Zinaida Okhrymovich skillfully and thoughtfully emphasizes their features. Features in the traditions of folk art of ceramics. The painting techniques, such as carving and flipping, were also traditional. The individual achievements of the artists are revealed. The tradition of teaching from teacher to student is traced. M. Sosenko and his talented student Y. Butsmaniuk made a significant contribution to the formation of artistic and industrial education in Ukraine. Many students studied their works. However, today it is difficult to evaluate their legacy due to the consequences of the hostilities of the first half of the twentieth century. The article reveals the individual achievements of the masters, on the example of whom art and industrial education in Ukraine developed. However, the innovation in their work has not been fully explored.*

**The purpose of the article** is to identify the individual achievements of artists and artists of the end of the 19th and beginning of the 20th centuries, on whose example art and industrial education in Ukraine developed, as well as their creative achievements, innovations and features of their works.

**Results.** As a result of highlighting the creative achievements of artists of the late 19th and early 20th centuries. demonstrated the development of artistic and industrial education of the specified period. Peculiarities and innovations with which artists filled their various works.

**Methodology.** Historical-chronological, biographical, formal-stylistic methods are used based on the study of artistic phenomena in their connections and relationships. Research involves the possession of specific tools, means of scientific material processing.

**Scientific novelty** consists in an attempt to analyze and summarize a number of materials related to the identification of individual achievements of artists of the specified period, on the example of which artistic and industrial education in Ukraine developed.

**Conclusions.** According to the findings, the system of Ukrainian artistic and industrial education is connected with the innovative achievements of Ukrainian artists of the late 19th and early 20th centuries. Understanding the creative growth of these masters enables an understanding of their activity as a holistic artistic phenomenon, national and independent in nature. Prospects for further research consist in the study of the development of artistic and industrial education in Eastern Ukraine using the formal-stylistic method.

**Key words:** art and industrial education, works of S. Kukuruz, sculptor-ceramist Yukhym Havryliuk, K. Kshemynskyi – the founder of the ceramic workshop, works of Zinaida Okhrymovich, artists of Podillia.

**Актуальність проблеми.** У контексті сучасних освітніх змін нині назріла потреба переосмислити, узагальнити й висвітлити здобутки художньо-промислової освіти в Україні. Необхідність звернення до мистецько-педагогічного досвіду кінця XIX – початку XX століття зумовлена тим, що творчі надбання митців і мисткинь увійшли до історії вітчизняної культури й нерозривно пов'язані з процесами становлення й розвитку світу. Проблема розвитку художньо-промислової освіти кінця XIX – початку XX ст. стає засобом пізнання матеріально-художнього довкілля, самопізнання та культурної самореалізації сучасного покоління. Насамперед варто висвітлити доробок та новації майстрів, роботи яких є результатом культурного синтезу традиційних технологій народних художніх ремесел і їхньої творчості. Художньо-промислова освіта має міждисциплінарний характер, що поєднує регіональні традиції художньо-матеріальної культури, гуманітарні, мистецькі та технічні знання митців, які спрямовують свою діяльність на створення етнокультурного предметного середовища, естетично оцінюваного як цілісне, співмірне та гармонійне. Творча спадщина талановитих майстрів-педагогів є відображенням етнокультурних традицій України. Її зміст – це не деклароване відродження культури та повернення до втрачених традицій, а модернізаційна спрямованість, що стає принципом оновлення українського суспільства. Сьогодні постає необхідність вивчення новацій у творчості видатних майстрів, висвітлення набутого ними цінного досвіду, оскільки це впливає на оновлення й розвиток системи української художньо-промислової освіти загалом та віддзеркалюється в сучасних мистецьких практиках зокрема.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Наукові розробки щодо питання розвитку художньо-промислової освіти Галичини кінця XIX – початку XX століття окреслено в праці Л. Синишин, якою висвітлено наукову проблему поступу художньо-промислової освіти як культурно-освітнього феномену в руслі якісних соціально-економічних і культурних зрушень у 1876–1939 рр. Автором подано типологію художньо-промислових шкіл, що функціонували в країні в 1876–1939 рр. Обґрунтовано вплив соціально-економічних, природних та етнокультурних зв'язків на становлення

й розвиток центрів художньо-промислової освіти в Галичині в хронологічних межах дослідження (міста Косів, Львів, Станіславів, Коломия), висвітлено взаємозв'язки художньо-промислової освіти Галичини з художньо-виробничими осередками (Синишин, 2019, с. 5).

Науковцем Л. Шмагалю розкрито мистецьку освіту в Україні у вирішальне століття становлення її сучасного типу – від середини XIX ст. до середини XX ст., охоплюючи функціонування мистецько освітніх закладів і поза межами Батьківщини (Шмагало, 2002).

У монографії Т. Паньок досліджено генезу й розвиток становлення вищої художньо-педагогічної освіти Харківщини, а також розкрито зміст художньо-педагогічної підготовки, цінність педагогічних теорій, еволюцію світоглядної моделі вищої художньо-педагогічної освіти (Паньок, 2016).

Дослідницею О. Большаніною проаналізовано творчий доробок педагогічної практики І. Падалки та Р. Лісовського в мистецькій освіті початку XX століття (Bolshanina, 2021, с. 102–104).

Розвиток професійної підготовки майбутніх фахівців народних художніх промислів у професійно-технічних навчальних закладах Західної України у другій половині XX – на початку XXI ст. висвітлено М. В. Богдадюк (Богдадюк, 2017).

Українські вчені А. Данилюк, Л. Овчаренко, І. Гуцул, Н. Урсу розглядають мистецтвознавця В. Гагенмейстера як яскраву особистість Кам'янецьчини та його внесок у розвиток мистецько-освітньої справи.

Отже, проведений аналіз літературних джерел свідчить, що більшість праць присвячено розвитку художньо-промислової освіти в Україні, які примножили науково-інформаційну базу щодо цілісного уявлення про осередки цієї освіти, про майстрів-педагогів, які долучилися до становлення й розвитку цих шкіл. Водночас конкретно новації митців, творчий здобуток, особливості їх робіт досліджено не повністю. Саме виявленню індивідуальних досягнень майстрів, на прикладі яких розвивалась художньо-промислова освіта в Україні, присвячена ця стаття.

**Мета дослідження** полягає у виявленні індивідуальних досягнень митців і мисткинь кінця XIX – початку XX століття, на прикладі яких розвивалась художньо-промислова освіта



в Україні, а також їх творчий здобуток, новачі особливості їх робіт.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

У монографії І. Гуцул, Н. Урсу зазначено, що Володимир Миколайович Гагенмейстер – український графік, видавець і педагог, уміло оперував пропорціями, масштабністю, контрастами й тоновими градаціями як пріоритетними компонентами власних композицій, професійно використовуючи їх залежно від реалізації конкретних творчих завдань. Увесь доробок митця можна класифікувати на: видатні пам'ятки архітектури регіону (сакральні, фортифікаційні, громадські, видовищні); міський та сільський пейзаж (вулички Кам'янця-Подільського та околиць, забудови сіл); народне житло (подільські хати, інтер'єр, піч, внутрішнє опоярвання); види народного мистецтва (одяг, вишивка, витинанка, килими, кераміка, різьблення по каменю та ін.); традиційний народний розпис; орнаментальні мотиви різних видів народного мистецтва; мистецтво портрета. Загалом творчі роботи В. Гагенмейстера мають величезну інформативно пізнавальну вартість. Адже з них можна підкреслити важливі для сучасної культурологічної та історико-мистецтвознавчої науки відомості про загальний вигляд і організацію міського архітектурно-просторового середовища ХІХ ст., прослідкувати зміни в забудові та плануванні міського середовища, окремих об'єктів українського зодчества. Художник використовував два магістральні напрями, дві основні манери втілення образів у творчих композиціях: академічний реалізм та стилізований декоративізм. Основною технікою тиражування створених образів художник обрав літографію, графічну техніку, якою прекрасно володів сам. Професійні вміння в цій галузі демонструють майже всі літографічні аркуші майстра, що містять зображення із застосуванням глибоких світлотіньових градацій, які надали змогу створити ефектну повітряну перспективу, різно фактурність об'єктів, поліхромність. Усе це дає змогу говорити про загальну живописність обраної графічної техніки, яка є характерною ознакою його творів (Гуцул, 2015, с. 129). В. Гагенмейстер виховав нову генерацію майстрів, як-от: В. Артеменко, Ю. Гаврилюк, С. Кукуруза, Т. Сис, З. Мельник.

Видатний український графік С. Кукуруза народився й мешкав останні роки життя на

Кам'янецьчині. Упродовж творчих пошуків художник створив понад 2,5 тисячі графічних аркушів – це вагомий спадок, проте його життя й творчість досліджено не повністю, оскільки недостатньо архівних даних, задокументованих спогадів сучасників, які б засвідчили особистість митця. У низці робіт він вдало виявляє позитивне, орієнтоване на мистецькі принципи, які визначав М. Бойчук, а саме: на освоєння досягнень Візантійського та давньоруського мистецтва, на традиції народної творчості. Станкова й книжкова графіка, агітаційний плакат, оформлення журналів і газет – до всього з успіхом доклав художник свого уміння, свого таланту. Володіння найрізноманітнішими графічними техніками: офорті й літографії, ліногравюрі й ксилогравюрі дали змогу виявити особисті виражальні можливості для втілення свого задуму. Також С. Кукуруза працював на лінолеумі, надавши перевагу чорнобілій графіці, у якій виконав свої найліпші твори, не забуваючи кольорову ліногравюру й офорт (ілюстрації 1–3.) (Ільїнський, 1994, с. 134–137).



**Іл. 1. С. Кукуруза. Башта Кармалюка Старої фортеці м. Кам'янець-Подільський**



**Іл. 2. С. Кукуруза. «Міська ратуша» м. Кам'янець-Подільський**





**Іл. 3. С. Кукуруза. «Польські ворота»  
м. Кам'янець-Подільський**

Скульптор-керамік, художник по фарфору Юхим Гаврилук з 1930 року викладає в Полтавському технікумі промислової кооперації, з 1936 року працює старшим модельєром і скульптором Городницького фарфорового заводу, де створив багато фарфорових мініатюр, інших художніх творів. Юхим Гаврилук створив вазу, навчаючись ще в художньо-промисловій школі Кам'янця-Подільського, заснованій В. Розвадовським 1905 року. Саме ця школа посприяла відновленню традиційних народних промислів України та поповнила ряди творчої когорти Поділля. Юхим Гаврилук розробив нові моделі скульптур: анімалістичні фігурки (бульдога); жанрові твори («Гуцул із сопілкою» та «Дідусь-кобзар»). Перелік його робіт можна доповнити датованою статуеткою лева з приватної збірки (на постаменті у масі авторський підпис: «Гаврилук» та дата: «1 березня 1941») (ілюстрація 4.) (Долинський, 1963, с. 42–43).



**Іл. 4. Ю. Гаврилук. Лев. Городницький  
фарфоровий завод, Україна.  
Фото з архіву колекції  
«Фарфоровий заповідник»**

Живописець, архітектор, мистецтвознавець і педагог К. І. Кржемінський є засновником керамічної майстерні в с. Пиковець (нині Черкаська обл.) (1919 р.), дворічної школи народного мистецтва імені Т. Шевченка (1920 р.), яку розвинув Д. Головка. К. І. Кржемінський брав участь в організації Музею українського мистецтва під керівництвом П. Курінного; викладач креслення художньо-промислової школи в м. Кам'янець-Подільський. Автор дослідження «Пам'ятки єврейського мистецтва на Кам'янеччині – Мацеви: Єврейські надгробки» (1926), «Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту: Альбом-монографія» (1927), «Архітектура та стінні розписи синагоги містечка Смотрича» (1929), «Хати села Ходоровець: Альбом літографій» (1927). Розписи виконано глиною, сажею, ультрамарином, у них переважає синій колір. Загалом усі його твори вирізняються цілісністю та гармонійністю загального художнього вирішення. Серед учнів: Д. Головка, Г. Петрашевич, А. Цівчинський, З. Охримович.

Художниця Зінаїда Охримович проявила свої здібності у напрямі декоративно-ужиткового мистецтва та брала участь у низці всеукраїнських та закордонних виставок. Серед творів декоративно-ужиткового мистецтва значну увагу приділяла ткацькій справі, кераміці та декору посуду. Творчі роботи Зінаїди Охримович свідчать про широту її професійних інтересів у декоративному мистецтві. Вона активно працювала в галузях художньої кераміки та ткацтва. Керамічні вази, тарелі, куманці, баклаги, декоративні тканини, панно, гобелени, килими, сувеніри, створені художницею, постійно експонувалися на численних виставках, поповнювали музейні колекції. Розписуючи керамічні форми, художниця майстерно та вдумливо підкреслювала їхні конструктивні особливості, як це відбувається в традиціях народного мистецтва кераміки. Традиційними були також і техніки розпису – ріжкування та фляндрівка. Майстриня досконало володіла технікою ріжкування, використовуючи народні мотиви («капанка», «косиці», «кривульки», «сосонки»), по-своєму, по-новаторськи, їх інтерпретувала, створювала нові композиції, удосконалювала колористику декору. Поряд з вохристом, коричневим, білим, зеленим кольорами, які характерні для традиційного народного гончарства,

художниця використовувала синій, блакитний, сірий, червоний, чорний та їхні тональні розтяжки. Ці колористичні застосунки підкреслюють динаміку декору та посилюють емоційне сприйняття творів. Поруч з яскравими рослинними та геометричними мотивами Зінаїда Охримович зображувала птахів, виконувала це технікою гравіювання. Високий рівень загальної та професійної культури, досконалий художній смак і майстерність – провідні риси художниці-керамістки Зінаїди Охримович (ілюстрація 5.) (Большаніна, 2022, с. 15–20).



Іл. 5. Зінаїда Охримович. Ваза

За прикладом творчості Модеста Сосенка формувалась художньо-промислова освіта в Україні, однак історики стверджують, що спадщину художника складно оцінити через наслідки бойових дій першої половини ХХ ст. Художник дав нове життя українським іконам XVI–XVII ст., українським традиціям монументального розпису, що сягають часів Київської Русі. Модест Сосенко одним із перших виступив з власною системою оздоблення українських храмів, об'єднавши візантійський стиль та новаторства заходу, орнаменталістику та модерн. «Для митця було найкращим завданням гармонійна гра переходу кольорів один в одного ніжними тонами та замкнута в мистецьку цілість орнаментальна думка. Колорист-орнаментатор – це властиве мистецьке обличчя Модеста Сосенка. Його твори не є виразом якогось неспокойного пошуку в розв'язці мистецьких завдань та вигляді особливих ефектів. М. Сосенко мріє про красу, він її любить, він її добачує всюди в гармонійній цілості ліній рисунка та в чудовій грі барвних тонів» (ілюстрація 6.) (Шевелева, 2023).



Іл. 6. М. Сосенко. Христос і Самарянка

Учнем М. Сосенка був Юліан Буцманюк, який виявився не тільки талановитим маляром, а ще й творцем нової художньої концепції – української сецесії. Фрески жовківської каплиці зроблені Ю. Буцманюком в дусі сецесії, традиційної для початку 20 століття, тоді мистецтво вже відмовилося від умовностей бароко та класицизму, від занадто емоційних поз та виразу облич. Пози людей та янголів на його фресках максимально реалістичні: на обличчях – мир, спокій, впевненість та смирення, притаманні готичній скульптурі, єдине, що відрізняє готичні статуї від людей романтичному живопису, – це посмішка, майже всі обличчя на готичних статуях мають м'яку, приховану посмішку; на сецесійних картинах люди серйозні, немов благоговіють, що свідком або учасником чого вони є. Найбільш вражає Божу Матір з маленьким Ісусом, біля якої стоять діти в українському вбранні. Сорочка з українською вишивкою і на самому Ісусі, і на архангелах, Гавриїлі та Михаїлі, які зображені з боків від Божої Матері. Сецесійний стиль, обраний Ю. Буцманюком для жовківської каплиці, не був новим. Однак винаходом молодого митця було поєднання сецесійного романтизму та елементів українського орнаменту, а також «українізація» героїв фресок. І справа тут не тільки у вишиванках, а й у виразах облич та поз героїв, які видають у цих давньогрецьких, давньоєврейських та давньоруських святих українських інтелігентів початку ХХ ст. Усіх героїв своїх фресок митець списував зі своїх знайомих: священників, малярів, викладачів. Є легенда, що дівчина, яка стоїть біля Божої

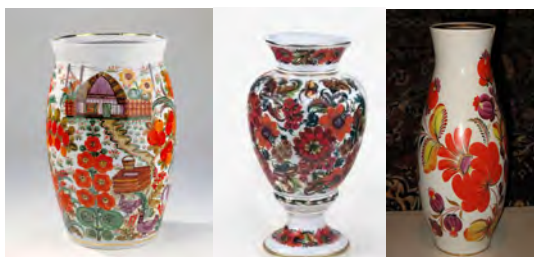


Матінки, була списана з жовківчанки, у яку молодий художник певний час був закоханий. З чотирьох янголів, що прикрашають купол каплиці, двоє списані з жовківських малих єврейок, а двоє інших – з українських дітей. Розпис жовківської каплиці став першим в історії мистецтва прикладом поєднання сецесійного романтизму та української народної традиції. Уперше вишиванки з'явилися на церковних фресках, українська культура проявила себе в церковному мистецтві, на стінах храму поєдналися духовні та національні традиції, відверто переплелися християнський та український дух (ілюстрація 7) (Заславський, 2023).



**Іл. 7. Ю. Буцманюк. Проповідь Івана Вишенського. Розпис із монастиря Різдва Христова в Жовкві (Б. Хмельницький, І. Вишенський, І. Мазепа, Г. Гулевичівна та інші видатні православні України)**

Однією з новаторів у створенні українського стилю розписів порцелянових виробів є Марфа Ксенофонтівна Тимченко, майстриня петриківського розпису й народного декоративного живопису, представниця Київської художньо-промислової школи. Її діяльність полягає в розробленні способів розпису порцеляни та виробів з дерева, виготовленні ескізів малюнків для тканин. Прагнення опанувати техніку малювання на порцеляні свідчить низка робіт (ілюстрація 8) .

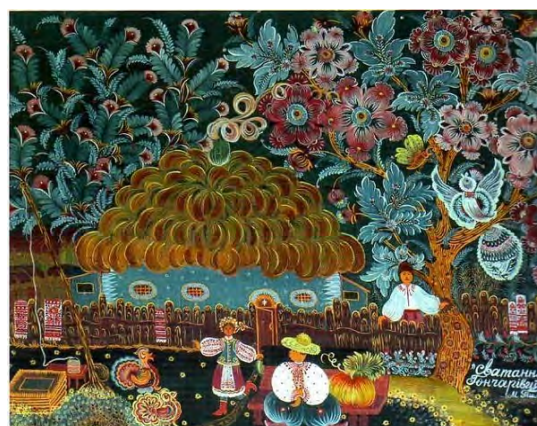


**Іл. 8. М. Тимченко**

Поєднання петриківського розпису з надбаннями київської школи М. Тимченко створює свій авторський стиль, який завдяки професійному виконанню оригінально інтерпретованих традиційних мотивів і творенні нових набуває яскравої самобутності. Об'ємним живописним моделюванням вирізняються її тематичні жанрові картини. Надзвичайний колорит, барвисте розмаїття сюжетів та художня витонченість створюють неповторний орнаментальний стиль художниці (ілюстрації 9–11).



**Іл. 9. М. Тимченко**



**Іл. 10. М. Тимченко**



**Іл. 11. М. Тимченко**

Однією із засновників застосування петриківського розпису на фарфорі є Віра Феодосіївна Клименко-Жукова, яка, розуміючи складності праці на круглій поверхні, віртуозно декорувала, вносячи своєрідну гармонію в образ виробу. У розмаїтті розписів петриківських майстрів В. Клименко-Жукова відшукала особистий власний стиль. Майстерне володіння виражальними засобами дали змогу їй створювати художньо-довершені композиції і на папері, і на порцеляні. Художня мова майстрині яскраво індивідуальна, що вражає невичерпною винахідливістю та фантазією, а саме: використанням традиційних орнаментальних мотивів, збагачуючи їх «горішками», «зернятками», «гребінчиками» й перехідним мазком. Володіння цими традиційними технічними прийомами проявляється у вишуканості, витонченій графіці орнаментів, гармонійно підбраній палітрі фарб. Надзвичайно відчувуючи пластику фарфору, художниця майстерно прорисовує деталі, строго вивіряє композицію та використовує кольорову гаму (ілюстрація 12).



Іл. 12. Роботи В. Ф. Клименко-Жукової

**Результати, обговорення.** Система української художньо-промислової освіти пов'язана з інноваційними досягненнями українських митців і мисткинь кінця XIX – початку XX століття. Осмислення творчого зростання цих майстрів дає змогу розуміння їх діяльності як цілісного художнього явища, національного й самостійного своєю суттю. Перспективи подаль-

ших досліджень полягають у дослідженні розвитку художньо-промислової освіти Східної України з використанням формально-стилістичного методу.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Отже, виокремлення здобутків видатного українського графіка-педагога В. Гагенмейстера та його учнів, як-от: В. Артеменко, Ю. Гаврилюк, С. Кукуруза, Т. Сис, З. Мельник, дає змогу глибоко зануритись до мистецтва Поділля. Виокремлення новацій у їх творчості посилюється тим, що саме з діяльністю В. Гагенмейстера та його учнів у царині народного мистецтва пов'язаний плідний етап у розвитку художньо-професійної освіти України загалом та Поділля зокрема, який ще неналежним чином осмислений науковцями й потребує спеціального комплексного дослідження. Діяльність мистецтвознавця й педагога К. І. Кржемінського значною мірою вплинула на розвиток художньо-промислової освіти в Україні. Серед його учнів є Д. Головка, Г. Петрашевич, А. Цівчинський, З. Охримович. Завдяки широті їх професійних інтересів, новаторської інтерпретації задумів, вони створювали нові композиції, удосконалювали свої роботи. За прикладом творчості М. Сосенка та його учня, Ю. Будманюка формувалась художньо-промислова освіта в Україні. Виняткова цінність цих робіт полягає в тому, що вони відображають світогляд народу, побут українців, соціальні фактори.

Грунтовне вивчення новацій у творчості видатних майстрів кінця XIX – початку XX ст. сприятиме збереженню традицій, продовженню культурній спадкоємності та закладатиме нове підґрунтя для висвітлення становлення й розвитку художньо-промислової освіти в Україні. Осмислення творчого зростання майстрів дає змогу розуміння їх діяльності як цілісного художнього явища, національного й самостійного своєю суттю. Перспективи подальших досліджень полягають у дослідженні розвитку художньо-промислової освіти Східної України з використанням формально-стилістичного методу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Упр. культури, туризму і курортів Хмельниць. облдержадмін., 2007. 44 с.
2. Богдядюк М. Професійна підготовка майбутніх фахівців народних художніх промислів: категоріальний аналіз. *Науковий вісник Інституту професійно-технічної освіти НАПН України. Професійна педагогіка*. 2017. № 13. С. 73–79. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvpto\\_2017\\_13\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvpto_2017_13_12) (дата звернення: 01.06. 2023).
3. Большанина О. Стан мистецьких закладів освіти в Україні періоду українізації. *Physical Culture and Sport: Scientific Perspective*. 2022. (3-4). С. 15–20. URL: <https://doi.org/10.31891/pcs.2022.3-4.2> (дата звернення: 29.05. 2023).



4. Bolshanina O. Stan mystetskykh zakladiv osvity v Ukraini periodu ukrainizatsii.: зб. матеріалів V Міжнар. наук.-практ. конф., Кременець, 2021. С. 102–104.
5. Гуцул І. А., Урсу Н. О. Володимир Гагенмейстер : монографія. Кам'янець-Подільський : Сисин Я. І., 2015. 224 с.
6. Долинський Л. В. Український художній фарфор. Київ : Видавництво Академії наук УРСР, 1963. 88с., іл.
7. Заславський В. Духовне і національне у жовківській спадщині Юліана Буцманюка. URL: [https://risu.ua/duhovne-i-nacionalne-u-zhovkivskiy-spadshchini-yuliana-bucmanyuka\\_n32187](https://risu.ua/duhovne-i-nacionalne-u-zhovkivskiy-spadshchini-yuliana-bucmanyuka_n32187) (дата звернення: 29.05. 2023).
8. Ільїнський В. М. Художник Сергій Васильович Кукуруза. *Духовні витoki Поділля: Творці історії краю*: Матер. міжнар. наук.-практ. конф., 9–11 вересня 1994 р., м. Кам'янець-Подільський. Хмельницький: Поділля, 1994. С. 134–137.
9. Паньок Т. В. Розвиток вищої художньо-педагогічної освіти в Україні у XX столітті (1917–1991): монографія. Харків : «Оперативна поліграфія» ФОП Здоровий Я. А., 2016. 660 с.
10. Синишин Л. О. Розвиток художньо-промислової освіти Галичини (кінець XIX – перша половина XX століття) : дис. канд. пед. наук : 13.00.01. Київ, 2019. 270 с.
11. Шевелева М. Модест Сосенко – художник-епоха українського сакрального мистецтва. URL: <https://uain.press/blogs/modest-sosenko-monumentalist-novator-ukrayinskogo-mystetstva-1229826> (дата звернення: 29.05. 2023).
12. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції: монографія. Львів: Українські технології, 2005. 528 с.

#### REFERENCES:

1. Khmelnytskyi: Upr. kultury, turyzmu i kurortiv Khmelnyts. oblderzhadmin., (2007) [Department of Culture, Tourism and Resorts of Khmelnytsky Regional State Administration] [in Ukrainian].
2. Bohdadiuk, M. Profesiina pidhotovka maibutnikh fakhivtsiv narodnykh khudozhnikh promysliv: katehorialnyi analiz. Naukovyi visnyk Instytutu profesiino-tekhnichnoi osvity NAPN Ukrainy. Profesiina pedahohika (2017). [Professional training of future specialists in folk crafts: categorical analysis]. Scientific Bulletin of the Institute of Vocational and Technical Education of the National Academy of Sciences of Ukraine. Professional pedagogy,] 13, 73–79. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvipto\\_2017\\_13\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvipto_2017_13_12) [in Ukrainian].
3. Bolshanina, O. Stan mystetskykh zakladiv osvity v Ukraini periodu ukrainizatsii. (2022).[ State of art educational institutions in Ukraine during the Ukrainization period] *Physical Culture and Sport: Scientific Perspective*, (3–4), 15–20. doi.org/10.31891/pcs.2022.3-4.2 [in Ukrainian].
4. 3Bolshanina, O. Stan mystetskykh zakladiv osvity v Ukraini periodu ukrainizatsii. (2021). [The creative work and pedagogical practice of I. Padalka and R. Lisovsky in art education at the beginning of the 20th century.] *Innovations in higher education: trends and prospects for development: collection. materials V International science and practice conference*, Kremenets, 102–104 [in Ukrainian].
5. Hutsul, I. A., Ursu, N. O. Volodymyr Hagenmeister : monohrafiia. Kamianets-Podilskyi (2015). [*Volodymyr Hagenmeister.*] Kamianets-Podilskyi, Ya. I. Sysyn [in Ukrainian].
6. Dolynskiy, L. V. Ukrainskyi khudozhnii farfor. (1963). [Ukrainian artistic porcelain. ]Kyiv, Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].
7. Zaslavskiy, V. Dukhovne i natsionalne u zhovkivskii spadshchyni Yuliana Butsmaniuka. (2009). [Spiritual and national in the Zhovki legacy of Julian Butsmanyuk.]Retrieved from [https://risu.ua/duhovne-i-nacionalne-u-zhovkivskiy-spadshchini-yuliana-bucmanyuka\\_n32187](https://risu.ua/duhovne-i-nacionalne-u-zhovkivskiy-spadshchini-yuliana-bucmanyuka_n32187) [in Ukrainian].
8. Ilinskyi, V. M. Khudozhnyk Serhii Vasylovych Kukuruzza. Dukhovni vytyky Podillia: Tvortsy istorii kraiu: (1994). [Artist Serhiy Vasyliovych Kukuruzza. ]*Spiritual origins of Podillia: Creators of the history of the region: Materials of the international scientific and practical conference*, September, 9–11, 1994, Khmelnytskyi, 134–137 [in Ukrainian]
9. Panok, T. V. Rozvytok vyshchoi khudozhno-pedahohichnoi osvity v Ukraini u KhKh stolitti (1917–1991): monohrafiia. Kharkiv (2016). [Development of higher artistic and pedagogical education in Ukraine in the 20th century (1917–1991).] Kharkiv: "Operational printing" FOP Zdorovy Ya. A. [in Ukrainian].
10. Synyshyn, L. O. Rozvytok khudozhno-promyslovoi osvity Halychyny (kinets KhIKh – persha polovyna KhKh stolittia) (2019). [Development of artistic and industrial education in Galicia (end of the 19th – first half of the 20th century).] (PhD dissertation). Retrieved from [https://chtyvo.org.ua/authors/Synyshyn\\_Lillia/Rozvytok\\_khudozhno-promyslovoi\\_osvity\\_Halychyny\\_kinets\\_KhIKh\\_persha\\_polovyna\\_KhKh\\_stolittia/](https://chtyvo.org.ua/authors/Synyshyn_Lillia/Rozvytok_khudozhno-promyslovoi_osvity_Halychyny_kinets_KhIKh_persha_polovyna_KhKh_stolittia/)[in Ukrainian].
11. Shevelieva, M. Modest Sosenko – khudozhnyk-epokha ukrainskoho sakralnoho mystetstva. [Modest Sosenko is an artist of the era of Ukrainian sacred art] Retrieved from <https://uain.press/blogs/modest-sosenko-monumentalist-novator-ukrayinskogo-mystetstva-1229826> [in Ukrainian].
12. Shmahalo, R. T. Mystetska osvita v Ukraini seredyiny KhIKh – seredyiny KhKh stolittia: strukturuvannia, metodolohiia, khudozhni pozytsii: monohrafiia. Lviv: Ukrainski tekhnolohii, (2005). [Art education in Ukraine in the mid-19th – mid-20th centuries: structuring, methodology, artistic positions]. Lviv: Ukrainian Technologies. [in Ukrainian].

УДК 77.791.3

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-8>

**Белла ЛОГАЧОВА**

аспірантка, старша викладачка кафедри візуальних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61000

**ORCID:** 0000-0002-0856-9942

**Бібліографічний опис статті:** Логачова, Б. (2023). Харківські відеопрактики: паралельні мистецькі програми 2022–2023 років. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 54–64, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-8>

## ХАРКІВСЬКІ ВІДЕОПРАКТИКИ: ПАРАЛЕЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРОГРАМИ 2022–2023 РОКІВ

Метою статті є аналіз харківських відео практик мінливих часів 2022–2023 років. У статті йдеться про виставкові проекти, що застосували відео арт як інструмент візуальної активності та соціального взаємовпливу у художньому середовищі і ініціювали найвпливовіші мистецькі процеси під час війни у прифронтовому місті Харків. Харківським відео художникам вдалось створити проекти-рефлексії на травматичний історичний досвід завдяки художньому напрямку – відео арт, перетворивши цей медіум у потужну форму спротиву. Актуальність теми полягає у наочній демонстрації через дослідження харківських відео практик не лише художніх рефлексій митців, а й застосованих ними відео технологій у візуальному просторі як самовизначення місця художника в умовах війни і продовження харківських художніх традицій акціонізму. Методологічно автор спирається на теоретичну концепцію провідного дослідника відео арту Джина Янгблада «Розширене кіно», де йдеться про руйнацію візуального нарративу і появи нової секвенції у відео арт, а також про те, що автор «розчиняє» у проєкції екрана власний твір завдяки динаміці рухомого зображення, яке забезпечує художнику спілкування з глядачем засобами візуальності і самоусвідомлення у нових сенсах, як це ми й бачимо у харківських відео проєктах. Наукова новизна статті складається з опрацювання низки знакових художніх виставок і акцій, які експонувались у андеграундних приміщеннях, а саме відео он-лайн трансляція «Ми сюди прийшли, бо тут живемо», виставки «В темряві», «Лютий», що віддзеркалюють харківські мистецькі рухи в галереї «Навпроти» у 90-х. Проведено аналіз паралельної мистецької програми у центрі сучасного мистецтва «Єрмілов Центр» і особливості відео практик харківських художників під час виставки «Особовий склад». Розглянуто персоналії харківського осередку відео арту: Андрій Рачинський, Данііл Ревковський, Белла Логачова, Олександр Присяженко та нові імена від студентської когорти ХДАДМ, що були представлені на виставці «Лютий». Автор робить висновок, що в харківських відео практиках важливою складовою є художні рухи і створення паралельних мистецьких програм та виставкових проєктів, які у своїх репрезентативних формах підсилюються концептуальністю напрямку відео арт, надають різноманітні можливості синтезу мистецтв і показують візуальну активність художнього середовища.

**Ключові слова:** відео арт, відео практики, відео інсталяція, медіа мистецтво, сучасне українське мистецтво, Харківська мистецька школа.

**Bella LOGACHOVA**

Postgraduate Student, Senior Lecturer at the Department of Visual Practices, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv Str., Kharkiv, Ukraine, 61000

**ORCID:** 0000-0002-0856-9942

**To cite this article:** Logachova, B. (2023). Kharkivski videopraktyky: paralelni mystetski prohramy 2022–2023 rokiv [Kharkiv video practices: parallel art programs of 2022–2023]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 54–64, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-8>

## KHARKIV VIDEO PRACTICES: PARALLEL ART PROGRAMS OF 2022–2023

The article analyzes video practices of the Kharkiv artists in changing times of 2022–2023. It considers exhibition projects that use video art as a tool of visual activity and social interaction in the artistic environment which initiated the most influential artistic processes during the war in the front-line city of Kharkiv. Kharkiv video artists created reflection projects on traumatic historical experience turning video art into a powerful form of resistance. The importance of the topic lies in visual demonstration through the study of Kharkiv video practices as artistic reflections and the video technologies used in the visual space as a self-determination of an artist's place in the conditions of war and the continuation of the Kharkiv artistic traditions of actionism. Methodologically, the author relies on the theoretical concept of the leading

researcher of video art, Gene Youngblood, «Expanded Cinema», which talks about the destruction of visual narrative and the emergence of a new sequence in video art, as well as the fact that the author «dissolves» his own work in the screen projection due to the dynamics of the moving image. The latter provides the artist with a communication tool which combines visibility and self-awareness in new senses, as we see in Kharkiv video projects. The scientific novelty of the article consists in studying a number of iconic art shows and actions that were exhibited in underground premises, namely the video online broadcast «We came here because we live here», the exhibitions «In the Dark», «Liutyi», which reflect the Kharkiv artistic movements in the «NAvproty» gallery in the 90s. An analysis of the parallel art program in the center of contemporary art «Yermilov Centre» and the characteristics of video practices during the exhibition «The Personnel» was carried out. The personalities of the Kharkiv video art center were considered: Andrii Rachynskyi, Daniil Revkovskyi, Bella Logachova, Oleksandr Prysiashchenko, as well as new student names from the KSADA, which were presented at the «Liutyi» exhibition. The author concludes that important components in Kharkiv video practices are artistic movements and the creation of parallel art programs and exhibition projects, which in their representative forms are reinforced by the conceptuality of the video art direction, provide various opportunities for the synthesis of arts and show visual practices of the artistic environment.

**Key words:** video art, video practices, video installation, media art, contemporary Ukrainian art, Kharkiv art school.

**Актуальність проблеми.** Український відео арт, не зважаючи на невеликий часовий період свого існування в історії сучасного мистецтва, в порівнянні зі світовим, тим не менш складається вже з сформованих національних регіональних осередків. Одним з таких є харківська художня школа, яка на сьогоднішній день вже має досвід відео практик і мистецьких традицій, в яких працюють харківські відео художники, що свідчить про становлення і окреслення художньої ідентичності та особистих рис візуальної художньої мови. Передусім на це впливають мистецькі процеси, такі як діяльність творчих лабораторій, художніх спільнот, локальних мистецьких рухів, окремі знакові виставкові проекти. Важливою складовою цього процесу виступає візуальна активність і, як показує досвід, проведення паралельних мистецьких програм, що пов'язані єдиною тематикою. Безумовно це сприяє впливу на соціокультурне середовище і суспільні настрої, а також вони є спалахами творчої активності художників. Під паралельними мистецькими програмами ми розуміємо проведення ключових художніх акцій засобами взаємодії з середовищем міста, залучення декількох галерейних просторів, публічних культурних майданчиків і музеїв з застосуванням сучасного технологічного обладнання та мультимедійними і відео проєкціями у синтезі з іншими видами мистецтв. Все це зазвичай відбувалось під час масштабних художніх фестивалів, але з огляду на мінливий період 2022–2023 року, треба зазначити, що саме харківське міське середовище опинилось вкрай у небезпечній зоні, пов'язаної з військовими діями. Варто наголосувати на безумовній унікальності низки

знакових виставкових проєктів зазначеного періоду, що відбулись із застосуванням саме напрямку відео арт, який став інструментом залучення уваги і актуалізації мистецького культурно-протестного висловлювання, подібного до контркультурних мистецьких рухів 1950-х–1960-х років, мова йде про художників міжнародного руху «Флюксус».

Результати паралельних мистецьких програм у досліджуваній період 2022–2023 років, на нашу думку, демонструють трансформацію візуального простору мистецького середовища і його впливу на соціокультурне і суспільне життя у військові часи. Теоретична робота, безумовно, не дозволяє за своїм обсягом розглянути всі аспекти такої трансформації, але завдяки розгляду низки публікацій і ключових відео проєктів щодо поняття сучасного візуального мистецтва та мультимедійного експозиційного простору, який має суттєвий вплив на свідомість глядача, надає змогу прослідкувати ключові тенденції змін. Експонування, що резонує з медіа середовищем завдяки експериментам з рухомим зображенням наголошує на застосуванні подібних яскравих засобів візуальної активності, зокрема у статті розглянуто ці засоби у вигляді конкретних відео проєктів і особливостей відео практик, які в майбутньому складатиме ідентичності Харківської школи відео арту.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Низка наукових розвідок, які стосуються теми дослідження свідчить, що зазначена проблематика розглядається через аспекти трансформації сучасного візуального простору, що резонує з медіа середовищем і пояснює різноманітність відео практик та самоусвідомлення митця на

сучасній художній сцені. По-перше – це дослідження виключно українських науковців, які розкривають візуальну мову відео арту і його широкий спектр жанрів та художніх форм через призму розвитку відео технологій в Україні, серед яких: розгляд дослідницею медіа мистецтва Я. Пруденко відео практик як частини експериментів українських митців з новими художніми медіа та становлення медіа мистецтва (Пруденко, 2018, с. 20), про відмову від сталих візуальних форм і створення складного поліморфного мегапроєкту йдеться у доктора мистецтвознавства З. Алфьорової (Алфьорова, 2022), а також дослідники, які розглядали самоідентифікацію українського новітнього мистецького простору, зокрема науковець В. Сидоренко звертав увагу на чинники, які сприяли застосуванню художніми групами соціальної спрямованості різних форм акцій і перформансів та включення відео документацій в подальшій репрезентації творчих проєктів (Сидоренко, 2008, с. 139), про важливість сучасного мистецтва, що йде з екрану наголошував теоретик О. Соловйов (Соловйов, 2006), вивченню аспектів мультимедійності і інтерактивності у відео арт, що дорівнюється як частина українського медіа арту нових часів, присвячена праця дослідниці О. Чепелик (Чепелик, 2012).

Своє розуміння феномену художнього напрямку відео арт розглядали закордонні теоретики, а саме: американська дослідниця Б. Лондон вивчала історію розвитку відео арту (London, 2020), розглянуто проблеми репрезентації відео арту у музеї науковцем К. Картер (Carter, 2014), ґрунтовний аналіз творів американського відео арту у своїй праці проведено дослідником К. Мей-Ендрюс (Meigh-Andrews, 2013), а також теоретиком відео арту К. Елвес (Elwes, 2005), яка досліджує мистецькі прийоми через різноманітність жанрів і висвітлює головний концепт напрямку відео арт – мистецтва спротиву та іронії по співвідношенні до телебачення і мас медіа. Цікавою є праця дослідника Ш. Каббіта про еволюцію від аматорського відео до комп'ютерної графіки, де розглядається відео як синтетична форма медіа мистецтва (Cubitt, 1993), а також провідна філософська концепція одного з перших теоретиків відео арту Д. Янгблада, який займався питаннями проблеми аналізу цього мистецького

напрямку і його комунікативних можливостей, а також виробив междисциплінарний підхід, що дозволяв розширити межі сприйняття відео арту (Youngblood, 1970). Подібні дослідження з перетворення відео на «новий кінематограф» і розширення від концептуального показу на невеликих екранах до демонстрацій відео проєкцій на величезних альтернативних просторах ми бачимо також у науковця М. Раша, мається на увазі середовище міста, архітектурні споруди або проєкції рухомого зображення на тверді поверхні (Rush, 2007).

Наукові розвідки загальної картини стану українського відео арту і його типологічні групи розглядав теоретик Г. Вишеславський (Вишеславський, 2009, с. 67), важливим є те, що українськими науковцями проведені дослідженнями з проблем трансформацій у сучасному українському суспільстві як прояви і наслідки застосування мистецтва нових медіа, зокрема про це йдеться у праці дослідниці В. Бавикиної (Бавикина, 2014), через аналіз характеру рефлексій у соціокультурному полі висвітлюють причини цих змін.

У багатьох теоретичних працях докторки мистецтвознавства Т. Павлової, як провідної дослідниці Харківської школи фотографії (Т. Павлова, 2020) йдеться про започаткування традицій акціонізму, соціально-критичного мистецтва і діяльності альтернативних мистецьких угруповань, що розкривають підґрунтя зародження інтересу до рухомого зображення у Харкові. Когорта львівських дослідників роздивляється відокремлення відео від інших жанрів сучасного мистецтва, мова йде про диференціювання відео і відео документації, про що наголошують науковці В. Когут і Р. Патик (Когут, Патик, 2021), у свою чергу дослідник Д. Гончаренко аналізує відео практики через синтез відео і перформанс-арт, розглядає перетини жанрів і сучасних мистецьких форм (Гончаренко, 2014). Про іронію як базову інтелектуальну емоцію в сучасному українському мистецтві йдеться у науковця Б. Шумиловича (Шумилович, 2006: 79), аналіз передумов застосування відео технологій у творчих пошуках і самоусвідомлення митця провів науковець С. Побожій (Побожій, 2014, с. 125), все це доводить важливість самоідентифікації автора у процесі застосування ним провідних медіа технологій і відео практик.



**Мета дослідження** – це дослідження харківських відео практик в мінливі часи зазначеного періоду (2022 – 2023) і аналіз особливостей умов експонування низки відео творів під час військовий дій у місті Харків. Виявлення специфіки застосування відео технологій у мистецьких пошуках окремих художників і у репрезентації творів з відео арту в традиціях акціонізму харківської художньої школи. Висвітлення переваг паралельних мистецьких програм, що сприяли колективному усвідомленню травматичного досвіду в історичному контексті і допомогли художникам у сприйнятті нової творчої реальності. Дослідження факторів, що спровокували об'єднання мистецьких висловлювань через колективне підсвідоме та окреслення появи творчого індивідуалізму, розгляд чинників, які впливали на вироблення нових концепцій та суттєвих стилістичних трансформацій в структурі експонування і появи нової медіа-візуальності в українському мистецькому просторі у 2022–2023 роках.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Становлення напрямку відео арт і застосування його різноманітних гібридних форм збіглося у часових межах з періодом трансформації академічних принципів, традиційного художнього простору, уявлення про репрезентацію твору мистецтва у художньому середовищі. Слід говорити, що саме ці карколомні зміни відбулись на харківській художній сцені наприкінці 1990-х років, особливо це сталося з появою мистецьких рухів у колі андеграундної галереї «Навпроти» по вулиці Пушкінській, 50/52, яка була заснована у 1997 році Світланою і Романом П'ятковками. Проведення в галереї «Навпроти» художніх акцій з застосуванням відео, покази відео творів, а також сприяння творчим ініціативам з презентації відео інсталяцій на теренах Харківської державної академії дизайну і мистецтв, спроби мистецьких ініціатив взаємодії з телевізійними технологіями – все це надало ґрунт для зародження нових художніх напрямів і становлення теоретичної концепції виникнення відео арту в Харкові та його особливої візуальної мови, як в одному з найбільших мистецьких центрів України.

Маємо зазначити, що головні відмінності відео арту кінця 1990-х – початку 2000-х полягали також в особливих умовах експонування

у Харкові, який на той час не мав спеціалізованих галерей, які б працювали з сучасним мистецтвом, враховуючи і відео арт. Це був простір галереї «Навпроти», що надав харківському мистецькому середовищу андеграундного художнього руху а її куратори, Світлана і Роман П'ятковки популяризували деконструктивне мистецтво в галереї «Навпроти» протягом 1997-х – початку 2000-х років.

На рубежі ХХ ст. – ХХІ ст. за ініціативи з обміну студентами між містами Нюрнбергом і Харковом («NurenbegHaus», Харків; галерея «Kolenhof», Нюрнберг) на арт-майданчику «Навпроти» були представлені міжнародні проєкти з презентації нових напрямів з перформативної фотографії, інсталяції, відео арту. В галереї «Навпроти» наприкінці 1990-х вперше демонструвався відео арт (відео роботи Маргарити Зинець та Олександра Верещака «Sprechen Sie Deutsch?», Юрія Кручака та Юлії Костеревої «Наташа» та ін.). Особливу роль в інституалізації харківського відео арту зіграла також освітянська спільнота Харківської державної академії дизайну і мистецтв, представивши одні з перших зразків українського відео арту у вигляді відео інсталяції із декількох відео проєкцій. Під час фестивалю «Культурні герої» у виставковому просторі ХДАДМ (2002) було продемонстровано відео твір мистецького тандему Маргарити Зинець та Олександра Верещака під назвою «Крила голуба» (2001).

Як зазначав у своїх теоретичних дослідженнях київський науковець О. Соловйов: «90-ті минули під знаком медіа-арту» (Соловйов, 2006), а відео технології, на його думку, стали маркером наступного десятиліття. Українські науковці і теоретики медіа мистецтва, дослідники Я. Пруденко (Пруденко, 2018, с. 36), О. Соловйов та інші зосереджували увагу на формуванні загального змісту українського мистецтва 90-х, розглядали закономірності застосування нових на той час медіа технологій у культурологічному факторі діяльності художників, тенденціях змішання усіх можливих жанрів, під жанрів, форм і відео практик у один медіа контент, все це цілком стосується також харківських відео практик і є дотичним до аспектів візуальної мови харківської художньої школи.

Зі створенням у Харкові альтернативної офіційним арт інституціям галереї-лабораторії

«SOSka» (2005) художня інтервенція у форматі мистецьких акцій, перформансів і відео практик, завдяки швидкому поширенню мистецького висловлювання за допомогою міських телевізійних каналів, здобула великий вплив на глядацьку аудиторію. Варто зазначити, що саме відео практики стали ефективним методом виходу з маргінального середовища 2000-х. Це був досвід більш швидкого, активного, навіть провокативного впливу на глядача та накопичення персонального медіа і відео архіву. У першому складі група «SOSka» проіснувала до 2007-го (Микола Рідний, Анна Кривенцова, Белла Логачова), харківський період цього художнього угруповання окреслений періодом 2005 – 2007 роки. Активне застосування харківськими митцями відео практик і новітніх медіа позначили наступну фазу в розвитку покоління нульових. Екран змінював свою функцію на роль дзеркала, трансформуючи реальний простір, який заступала віртуальна реальність, що вимальовувалась як майбутня художня стратегія. В нульових, за часів стрімких цифрових та технологічних перетворень, з широким доступом до мобільних пристроїв і різноманітністю відео обладнання для українських митців відкрились нові умови роботи з відео технологіями, що у візуальному просторі здатні були створювати змінену реальність.

Харківський відео арт протягом перших двох десятиліть XXI століття базувався на традиціях і архівних та документальних матеріалах мистецьких угруповань «SOSka» і «EXcess», що сприяли подальшому розвитку відео арту, додавши нові особливі художні риси. Відео група «EXcess» (2009) і її спів-засновники Белла Логачова та Олександр Присяжненко, що прийшли у харківський відео арт з бекграундом мистецької групи «SOSka», видали низку власних програм: «Декларацію наміру» (2009), «Маніфест 2010» (2010) у вигляді художньої ідеології, стратегії і правил відео зйомки. Відео художники акцентували увагу на основних ключових пунктах роботи з рухомим зображенням, обрали жанр документалістики, історичної відео реконструкції та соціально-критичного висловлювання, виробивши особливий авторський стиль, синтезуючи у своїх відео творах кіно і відео арт.

З 2012 року на харківській сцені почали працювати митці нової формації, що застосовували

у художніх проєктах метод пошуку і структуризації візуальної медіа інформації через мережу інтернет. Андрій Рачинський і Данііл Ревковський зацікавились дослідженнями теми колективної пам'яті, життям індустріальних районів і висвітлюванням соціальної і екологічної проблематики, зокрема ми це бачимо у проєктах «КТМ-5» і «Кіптява» (2018), у яких художники застосували практику знаходження відео матеріалів (found footage) через алгоритми запиту і пошукової системи інтернет. Відео матеріали монтувались та експонувались художниками таким чином, щоб створити ілюзію реального життя і відео без монтажу, але підсвідомо глядачі розуміли, що у відео роботах йдеться про художнє втручання. Про саме необмежені можливості творення зазначав науковець В. Сидоренко, коли досліджував синтез технологій, що невинно поширюються у всіх сферах сучасного мистецтва, за його словами відбувається залучення глядача до творчого процесу інтерактивними засобами мультимедіа, також йдеться про новітні форми медіа арту, а саме нет-арт, моб-арт, мобільне кіно тощо (Сидоренко, 2008, с. 10).

Головними виразними засобами нового відліку часу у 2022 році XXI століття стала змінена життєва реальність в Україні, але не за рахунок візуальних відео ефектів. Мінливі часи, пов'язані з новим витком жахливої повномасштабної війни Росії проти України перетворили дійсність на життя у новій медіа реальності з драматичними подіями, завдяки мобільним відео камерам, камерам спостереження і «вірусному» відео. Суспільство побачило події війни в он-лайн форматі через відео контент у соціальних мережах, що має відсилати нас до мистецтва нових медіа – «реаліті-шоу».

Приватні аматорські відео зйомки перетворились на цінний документальний матеріал, а згодом відео контент втратив авторську складову через розміщення відео сюжетів у відкритому доступі в соціальних мережах. Цей візуальний поворот не лише підстав, що митцям було надано змоги нових експериментів і стилістичних пошуків у напрямку відео арт. Принципи експонування і презентації відео арту у 2022 році повернулись до харківських традицій 90-х, коли відео арт демонструвався у просторі колишнього бомбосховища у галереї

«Навпроти». Харківські відео художники безпосередньо опинились у фізичному становищі, коли це стало не загравання з андеграундними просторами, а митці у дійсності були змушені транслювати відео арт і архівні актуальні відео твори із стихійних «бомбосховищ» або «укриттів», станцій метро і справжнього андеграунду через он-лайн ресурси за для власної безпеки. Художники перетворились на сталкерів, досліджуючи з фото і відео камерою небезпечні і недоступні багатьом місця, в концепції діючого суб'єкта (актора), який шукає стан «особистої трансляції» і самоідентифікації у колективному чи індивідуальному характері висловлювання.

Значною подією у 2022 році в харківських мистецьких лакунах треба вважати культурно-протестне висловлювання у вигляді художньої акції Белли Логачової і Олександра Присяженка у форматі он-лайн показу відео твору «Ми сюди прийшли, бо тут живемо» (2013–2021). Для показу було обрано «сакральну» дату – 9 травня, у час доволі складний для міста Харків, тому ймовірність проведення художнього заходу була невисока, що також стосувалось інших мистецьких подій військового періоду. Автори вимушено знаходились у різних частинах міста, але мали змогу бути присутніми разом у віртуальному просторі під час онлайн-конференції, що транслювалась із напівпідвального приміщення з художніх майстерень, що на Пушкінському в'їзді, 6. Формат проведення показу був класичний, тобто відбувся артисток відео художників і глядачі мали змоги передивитись відео та у відкритому спілкуванні поставити запитання авторам. Ще у 70-х роках ХХ століття американський дослідник культури, теоретик відео мистецтва і експериментального кіно Джин Янгблад у праці «Розширене кіно» розглядав індустрію рухомих образів, яка перетворилась на мережу «Intermedia» огорнула увесь світ і буде розвиватися і еволюціонувати в найближчому майбутньому, поступово підміняючи собою реальність. Застосування формату он-лайн показів харківськими художниками в мінливі часи доводить теоретичні припущення Янгблада, коли він наголошував про зміну свідомості сучасної людини, її комунікації з навколишнім світом та її творчі стратегії, що є актуальним проблемами теми даної статті (Youngblood, 1970).

Сорока хвилинна відео робота «Ми сюди прийшли, бо тут живемо» несла оповідальний ланцюжок у сценарії випадкового (рандомного) характеру, що стосувався історичних подій в Україні від «Євромайдану» і до сьогодні, короткі відео сюжети мали самодостатній характер, що нагадувало багатоскладовий відео проєкт, змонтований з творів відео арту, який можливо роздивлялись як окремо, так і у єдиній наративній стрічці. Свого часу, докторка мистецтвознавства і кінознавець З. Алфьорова, розглядаючи питання монтажності, зазначала, що феномен відео арту пов'язаний не тільки з питаннями технологізму, а також несе посилення візуальної складової за рахунок ірраціональності відео монтажу, теоретик наголошувала на інтерактивних, анімаційних прийомах і колажно-монтажних техніках (Алфьорова, 2007), ознаки цих принципів монтажності є дотичними до відео твору, що розглядається у статті. Автори роботи намагались сформулювати особливий кластер для відео арту і відокремлення його від мейнстриму, прагнули створення утопічного віртуального світу, який приваблює сучасну аудиторію.

Потужний прояв візуальної активності в Харкові наприкінці 2022 та на початку 2023 років, спричинений проєктами «В темряві» і «Лютий» у публічній сфері і медіа середовищі, вперше за початку повномасштабної агресії Росії проти України відбувся саме у Харківській державній академії дизайну і мистецтв в науково-творчій лабораторії «Hudpromloft». Можна впевнено стверджувати, що за таким форматом експозиції, концепцією і застосуванням сучасного медіуму – відео арт, це спрацювало як вибухова хвиля не тільки для культурних лакунів міста, а й для інших культурних центрів України. Слід зазначити, що обидва мистецькі проєкти можна вважати як виставки – маніфест. Дослідниця українського медіа мистецтва Я. Пруденко свого часу відзначала важливу роль художників, що експериментують з новими медіа ще з часів 90-х і наголошувала саме на ролі відео зображення і випробування нових художніх прийомів у мистецькому середовищі галерей як найважливішої категорії у сучасному медіа-візуальному мистецтві (Пруденко, 2018, с. 20), це стосується вищезазначених харківських проєктів, які були репрезентовані як паралельні мистецькі програми.

Відкриття виставкового проекту «В темряві» (2022) планувалось на 16 грудня 2022 року, але саме ця дата співпала з ракетною атакою по об'єкту критичної інфраструктури, коли стався цілковитий блекаут у місті й Харківській області. Такий збіг обставин нагадав культурному середовищу, що мистецтво у цей час концептуально вплітається у перебіг реальних подій наче у мистецьких прийомах «реаліті-шоу», що є методами нової візуальності і трансформацією медіа середовища.

Експозицію «В темряві» було відкрито через тиждень в мистецькому просторі «Hudpromloft», у динамічному візуальному контенті з демонстрацією феномену рухомого зображення, відокремленого від білої зали приміщення у зоні «чорного кубу» було представлено серію творів відео арту з додаванням аудіовізуальної складової. Лірика знаного харківського поета, письменника, музиканта, громадського діяча Сергія Жадана зі збірника поезії «Антенa» (2019) тематично супроводжувала весь фото і відео ряд експозиції. Текст фактично занурював глядача у темряву, про яку йдеться у змісті віршів і допомагав виринати у світло, синхронізуючи емоції або спрямовуючи на думки про надію та світле майбутнє. Відео ряд – це демонстрація серії творів з відео арту, презентованих в системі повтору (repeat) авторства мистецького тандему групи «EXcess» – Белли Логачової і Олександра Присяжненка. З метою спрямування фокусу уваги на візуальні зони підлога була розкреслена світло відбиваючою стрічкою, щоб надавати змоги зорієнтуватись у темряві для переходу у зонах наче у кінотеатрі та цілковито занурити глядача у штучну реальність. Про важливість застосування напрямку відео арт як інструменту творця нової віртуальної реальності, технології, яка надає можливостей самоідентифікації і соціального взаємовпливу наголошував український дослідник С. Побожій (Побожій, 2014, с. 126), що наочно ми бачимо у досліджуваних мистецьких проектах.

Наступний проект «Лютий» – це прикордонна виставка початку 2023 року, потужне занурення у віртуальний світ іншого виміру, відволікання від суворой реальності та одночасно актуалізація власних почуттів трансформованої дійсності. Аналіз і визначення сегментів візуальної активності харківського відео

арту на прикладі проекту «Лютий» наголошує, що розвиток напрямку відео арт надає митцям з різними вподобаннями або практикуючих різноманітні арт технології унікальних можливостей синтезу і відтворення своїх творчих задумів у системі відео практик. Відзначається, що мистецький проект «Лютий», інстальований у виставковому просторі «Hudpromloft», вперше був представлений виключно медіумом відео арт.

Виставковий проект було складено з декількох моніторів та експозиційних відео проєкцій, для комфорту переміщення в просторі куратори створили «сліпі» зони для розміщення глядача поза проєкціями відео зображення. Один з творів відео арту в досліджуваній події за однойменною з проектом назвою «Лютий» Б. Логачової (2023) ніс важливу аудіовізуальну складову: на великому телевізійному екрані демонструвалась завірюха і сніг, що падала у нескінченному повторі відео доріжки, стерео звук літака, який пролітає, заповнював майже увесь простір білої зали «Hudpromloft» і створював певне ментальне напруження аудиторії. Символізм пронизував цю відео роботу, сніг, що миттєво тане у швидкоплинності часу і звук літака, який наближається, а потім віддаляється, майже як і всі драматичні події. Відео робота «Північна людина» О. Присяжненка (2022) демонструвалась на діагональну стіну протилежної частини білої зали «Hudpromloft». Падаюча тінь від головного героя монтувалась з відео зображеннями будівель, яких торкнулось руйнування війною. Тіні від глядачів у світлі проєкції змішувались з віртуальною тінню рухомого зображення і додавали відчуття співпричетності.

Складу авторів і кураторів проекту «Лютий» вдалось трансформувати простір збільшеними абстрактними відео творами студентів (С. Пасечнік, А. Прокопчук, М. Левицька, А. Мілова, М. Зубчанинов) і завдяки сучасним аудіовізуальним засобам надати особливого психоемоційного впливу на глядача. Невеликий монітор з навушниками у куті білої зали демонстрував добірку документальних стрічок молодой генерації студентів (С. Матюніна, В. Редько, К. Орябинська, О. Окунькова, Д. Молокоєдова з відео нарисами і Н. Шанюк «Люта молодь»), які засобами візуального мис-



тецтва відреагували на ситуацію в Україні. Завдяки навушникам, відео інсталяція надала ресурс для відвідувача для занурення у власні асоціації, відсторонивши його від зовнішніх звуків і сконцентрувавши увагу на відео творах. Аналізуючи складову унікального виставкового проєкту «Лютий», слід зазначити, що куратори (Б. Логачова, О. Присяженко, П. Зайцев) усвідомлювали необхідність створення сплеску візуальної активності у прифронтовому місті Харків і, зокрема, в художньому середовищі Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Межі проєкту мають різні критерії від серйозного до іронічного або асоціативного у критичний і суворий період для суспільства.

Зазначена виставка «Лютий», що представила глядачам виставковий простір, інсталюваний тільки творами відео арту, є визначною подією не тільки регіонального значення, але й ключовим проєктом, який продемонстрував потужність новітніх медіа технологій і відео арту в об'єднанні колективних відео практик та став на час виставки міжрегіональним майданчиком для комунікації студентської когорти і відео художників зі всієї України. Вивчення аспектів мультимедійності у відео артї, що дорівнюється як частина українського медіа арту нових часів розглядала дослідниця О. Чепелик, вона не одноразово наголошувала на специфіці застосування багатьох сучасних візуальних медіа (відео проєкцій) у відео інсталяції при створенні загального мистецького простору (Чепелик, 2012). Науковець розглядає змінення, які відбуваються в існуванні візуальної форми зображення і впливу медіальної реальності на формотворення у віртуальному просторі сучасного художнього комунікаційного поля і констатує зміну ролі авторського мистецького твору, що «споглядають» як медійний об'єкт, який занурює і надає змоги реципієнту бути співавтором роботи, чого й змогли досягти куратори і учасники у харківському проєкті «Лютий».

Наприкінці 2022 року відбулось відкриття виставки 18 номінантів на загальнонаціональну премію у сфері мистецтва для українських художників в «PinchukArtCentre» у Києві, в шорт лист потрапили харківські відео художники Андрій Рачинський і Данііл Ревковський, які представили документально-постановочний

відео твір «Степ Мікі Маусів. Шукачі» (2022). Автори застосували художній прийом у вигляді фейкової відео історії про металошукачів, які збирають металобрухт у місцях, де відбувались бойові дії. Відео знято у стилі відеоперформанса, в якому головними героями виступають самі художники, що відсилає нас до відео арту французького перформера та відео художника П'єріка Соррена. Відео арт супроводжується монотонним звукорядом, в якому глядач чує шепіт молитви у безкінечному повторенні аудіо доріжки, відео наратив закінчується статистикою кількості втрат військової техніки, зокрема танків армією країни-окупанта, яка перевищила всю уявну кількість за часи історії існування України, що натякає на соціально-критичну іронію на межі кринжу. У 2023 році цей відео твір було продемонстровано під час колективного проєкту «Особовий склад» у «Єрмілов Центрі» в Харкові, а наприкінці року виставку було показано за підтримки «Єрмілов Центр» і Unesco у закордонному виставковому проєкті в місті Торунь у ЦСМ «Знаки часу» (Польща), що продемонструвало на європейських художніх і галерейних просторах потужний мистецький спротив харківських художників подіям в Україні, що пов'язані з повномасштабною війною.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Результатами дослідження є опис ключових відео творів і відео практик харківських відео художників, специфіки застосування відео технологій досліджуваного періоду (2022 – 2023), локацій і мистецького середовища, особливостей репрезентації мистецьких висловлювань, об'єктів в просторі і часі у системі паралельних мистецьких програм.

Розгляд відео творів, що були продемонстровані у центрі сучасного мистецтва «Єрмілов Центр», напівпідвальних приміщеннях художніх майстерень у центрі Харкова, а також презентовані відео проєкти з залученням виключно медіуму відео арт у 2023 році в теренах Харківської академії дизайну і мистецтв в андеграундному приміщенні «Hudpromloft» – всі ці проєкти, об'єднані локаціями, що на військовий період стали офіційними і неофіційними місцями «укриття». Таким чином, паралельні мистецькі програми продемонстрували єдині стилістичні тенденції про уявлення нового мис-

тецького середовища та альтернативного медіа простору, що ще раз підтверджує особливі регіональні риси і власний концептуальний шлях розвитку харківських відео практик.

Застосування харківськими митцями традиційного для міста Харків художнього акціонізму, перформативних практик, експериментів з фотографічними практиками, соціально-критичного мистецтва ґрунтуються на досвіді Харківської школи фотографії. Діяльність учасників відео групи «EXcess», що застосовували відео он-лайн трансляцію для актуалізації відео арту у віртуальному медіа просторі в мінливі часи має пряме посилення на контркультурні харківські рухи квартирних виставок і попередню мистецьку діяльність групи «SOSka». Внаслідок цього можна наочно побачити зріст зацікавленості різних генерацій художників у продовженні роботи з відео практиками і експериментів з новими медіа, що окреслює еволюцію розвитку харківського відео арту.

Аналізуючи складову низки виставкових проєктів, таких як відео арт Белли Логачової і Олександра Присяженка «Ми сюди прийшли, бо тут живемо», що в монтажній системі відео колажу несуть риси історичної відео реконструкції подій в Україні від 2014 до 2022 року; масштабних виставкових проєктів у ХДАДМ, мистецькому просторі «Hudpromloft» – «В темряві», «Лютий»; відео арт Данііла Ревковського і Андрія Рачинського «Степ Мікі Маусів. Шукачі», який був представлений у «PinchukArtCentre» і під час колективного проєкту «Особовий склад» у «Єрмілов Центр» та ЦСМ «Знаки часу» у Польщі, можна наголосити про наочну апробацію паралельних мистецьких програм і прояви візуальної активності харківського відео арту, що потужно впливають на соціокультурне середовище у військові часи.

До основних засобів цих проєктів ми відносимо створення іронічних та соціально-критичних меседжів на межі кринжу, конґітивного дисонансу в репрезентації змістів, візуальної комунікації з глядачем і візуальних впливів за допомогою художнього напрямку відео арт і його жанрових форм у синтезі мистецтв, які найближче та найкраще працюють на досягнення поставлених мистецьких завдань у відео практиках:

- акціонізм;
- перформативні практики;

- відео документація;
- відео інсталяція;
- аудіо форми;
- аудіовізуальні засоби.

Вперше мова йшла про трансформації у медіа-візуальному середовищі існування глядача, про перетворення площинних форм на об'ємні, рухливість статичного зображення, складні просторові композиції, надання їм нових ступенів свободи сприйняття, додавання звукових, технологічних ефектів із залученням рухомих зображень і відео проєкцій, медіальну гнучкість, багатовимірність, вплив на свідомість реципієнта і, разом з тим, виробництво універсальних візуальних форм, що стали самоусвідомленням місця художника під час війни у середовищах непристосованих для мистецтва.

Перспективи подальших напрямків дослідження полягають у ґрунтовному розгляданні харківського відео арту і його особливих рис, що впливають на розвиток сучасної української мистецької школи, а також на модернізацію традиційних видів мистецтва, а ця робота доводить можливості теоретичного аналізу складових сучасних мистецьких практик, зокрема, ми маємо на увазі, відео практики. Подальші розвідки рекомендовано проводити у напрямках досліджень проєктів з використанням відео арту у паралельних мистецьких програмах в єдиній актуальній тематиці і з подібними проявами візуальної активності або за більш дотичними візуальними і пластичними мовами.

У зв'язку з процесами інтеграції українського відео арту у світовий важливою задачею є необхідність розвитку сучасної стратегії входження українських національних культурних традицій у світову спільноту, розв'язання комплексу завдань, спрямованих на розвиток духовного культурного коду, створення архівів по збереженню унікальних відео творів, проведення теоретичних досліджень з відео арту, вивченню оригінальності і особливостей в застосуванні відео технологій українськими відео художниками. Варто наголосувати, що вищезазначені відео проєкти періоду 2022–2023 років були об'єднані спільною тематикою, відбувались у паралельних мистецьких програмах, тому в майбутньому розглядатимуться як художня спадщина українського відео арту з його особливими традиціями, які притаманні Харківській художній школі.

**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Алфьорова З. І. Відео-арт у дзеркалі мистецтвознавчого дискурсу. *Культура України. Мистецтвознавство. Філософія*. Вип. 18. 2007. С. 81–87.
2. Алфьорова З. І. «Паттерни бачення» Віктора Сидоренка: досвід трансформації сучасного мистця у контексті змін морфології візуального процесу. *Вісник ХДАДМ*. Х.: ХДАДМ, 2022. № 1. С. 192–206.
3. Бавикіна В. Репрезентація соціальних трансформацій в українському медіа-мистецтві. *Грані*. 2014. № 10. С. 97–100.
4. Вишеславський Г. Відео-арт. *Сучасне мистецтво*. 2009. № 6. С. 53–70.
5. Гончаренко Д. Практики використання відео у перформанс-арті. *Сучасне мистецтво*. 2014. № 10. С. 58–61.
6. Когут В., Патик Р. До питань методики розмежування відео мистецтва та відеодокументації (на прикладі відеоарту Львова 1989 – 2016 рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірн. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. 2021. Вип. 1, № 33. С. 40–49.
7. Павлова Т. В. Перша публічна виставка групи «Время» в Харкові: маніфест нового артмедіуму. *Вісник ХДАДМ*. Харків: ХДАДМ, 2020. № 3. С. 54–61.
8. Побожій С. І. Відеоарт як технологія само ідентифікації художника. *Світогляд – Філософія – Релігія: зб. наук. пр. УАБС НБУ*. Суми: УАБС НБУ, 2014. С. 119–128.
9. Пруденко Я. Люди з відеокамерами: міста та художні прийоми українського відео-арту 1990-х. Flashback. URL: [https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/flashback\\_catalog\\_mystetskyi\\_arsenal\\_2018?e=1355133735/92592715](https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/flashback_catalog_mystetskyi_arsenal_2018?e=1355133735/92592715) (дата звернення: 5.07.2023).
10. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століть. Київ: ВХ [студію], 2008. 190 с. URL: [https://uartlib.org/downloads/TerraIncognita5\\_uartlib.org.pdf](https://uartlib.org/downloads/TerraIncognita5_uartlib.org.pdf). (дата звернення: 6.04.2023).
11. Соловійов О. Турбулентні шлюзи: зб. наук. статей. Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. К.: Інтертехнологія, 2006. 192 с.
12. Kharkiv School of Photography. URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/video/> (дата звернення: 16.09.2020).
13. Чепелик О. Імерсивні середовища в інсталяціях бінале сучасного мистецтва Arsenale'2012. *Сучасне мистецтво*. 2012. Вип. 8. С. 354–365. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/S\\_myst\\_2012\\_8\\_35](http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2012_8_35) (дата звернення: 10.04.2023).
14. Шумилович Б. Візуальна іронія та укрусч мистецтво. Іронія: зб. статей. Львів: Литопис; Київ: Смолоскип, 2006. С. 78–92.
15. Carter C. L. Video Art: Cultural Transformations. *The journal of Asian Arts&Aesthetics*. 2014. Vol. 5. P. 9–22. URL: [https://epublications.marquette.edu/phil\\_fac/523](https://epublications.marquette.edu/phil_fac/523) (Last accessed: 12.09.2023).
16. Cubitt S. Videography Video media as Art and Culture. London: Macmillan Education LTD, 1993. 264 p.
17. Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. London: Penguin, 2008. 128 p.
18. Elwes C. Video Art A Guided Tour. New York: I. B. Tauris&Co Ltd, 2005. 225 p.
19. London B. Video/Art: The First Fifty Years. New York: Phaidon, 2020. 280 p.
20. Meigh-Andrews C. A History of Video Art. London: A&C Black, 2013. 408 p.
21. Rush M. Video Art. London: Thames&Hudson, 2007. 224 p.
22. Youngblood G. Expanded cinema. New York: E. P. Dutton&Co., Inc., 1970. 448 p. URL: [http://monoskop.org/images/4/40/Youngblood\\_Gene\\_Expanded\\_Cinema\\_no\\_OCR.pdf](http://monoskop.org/images/4/40/Youngblood_Gene_Expanded_Cinema_no_OCR.pdf). (Last accessed: 1.11.2020).

**REFERENCES:**

1. Alforova, Z. I. (2007). Video-art u dzerkali mystetstvoznavchoho dyskursu. [Video art in the mirror of art history discourse]. *Kultura Ukrainy. Mystetstvoznavstvo. Filozofia*, 18, 81–87 [in Ukrainian].
2. Alforova, Z. I. (2022). “Patterny bachennia” Viktora Sidorenka: dosvid transformatsii suchasnoho mysttsia u konteksti zmin morfolohii vizualnoho protsesu. [“Vision Patterns” of Viktor Sydorenko: the experience of transformation of a modern artist in the context of changes in the morphology of the visual process]. *Visnyk KhDADM*. Kh.: KhDADM, 1, 192–206 [in Ukrainian].
3. Bavykina, V. Rerezentatsiia sotsialnykh transformatsii v ukrainskomu media-mystetstvi. [Representation of social transformations in Ukrainian media art]. *Hrani*, 10, 97–100 [in Ukrainian].
4. Vysheslavskiy, H. (2009). Video-art. [Video art]. *Suchasne mystetstvo*, 6, 53–70 [in Ukrainian].
5. Honcharenko, D. (2014). Praktyky vykorystannia video u performans-arti. [Practices of using video in performance art]. *Suchasne mystetstvo*, 10, 58–61 [in Ukrainian].
6. Kohut, V., Patyk, R. (2021). Do pytan metodyky rozmezhuvannia video mystetstva ta videodokumentatsii (na prykladi Lvova 1989–2016 rr.). [To issues of the methodology of distinguishing between video art and video documentation

(on the example of Lviv 1989–2016)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirn. nauk. prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. Ivana Franka*, 1, 33, 40–49 [in Ukrainian].

7. Pavlova, T.V. (2020). Persha publichna vystavka hrupy “Vremya” v Kharkovi: manifest novoho artmediumu. [The First Public Exhibition of the “Vremya” Group in Kharkiv: a New Art Medium Manifesto]. *Visnyk KhDADM*. Kharkiv: KhDADM, 3, 56–62 [in Ukrainian].

8. Pobozhii, S. I. (2014). Videoart yak tekhnolohiia samo identyfikatsii khudozhnyka. [Video art as a technology of self-identification of artist]. *Svitohliad – Filozofia – Relihiia: zb. nauk. pr. UABS NBU*. Sumy: UABS NBU, 119–128 [in Ukrainian].

9. Prudenko, Ya. (2018). Liudy z videokameramy: mista ta khudozhni pryomy ukrainskoho video-artu 1990-kh. [People with video cameras: cities and artistic techniques of Ukrainian video art of the 1990s]. Retrieved from: [https://issuu.com/mystetskyarsenal/docs/flashback\\_catalog\\_mystetskyi\\_arsenal\\_2018?e=1355133735/92592715](https://issuu.com/mystetskyarsenal/docs/flashback_catalog_mystetskyi_arsenal_2018?e=1355133735/92592715) [in Ukrainian].

10. Sydorenko, V. (2008). Vizualne mystetstvo vid avanhardnykh zrushen do novitnikh spriamuvan: rozvytok vizualnoho mystetstva Ukrainy XX–XXI stolit [Visual art from avant-garde shifts to the latest trends: development of visual art of Ukraine in the XX–XXI centuries]. Kyiv: VKh [studio], 190 [in Ukrainian].

11. Soloviov, O. (2006). Turbulentni shliuzy: zb. nauk. statei. [Turbulent Gateways: Journal of Scientific Articles]. Kyiv: Intertekhnolohiia, 192 [in Ukrainian].

12. Kharkiv School of Photography. Retrieved from: <https://ksp.ui.org.ua/uk/video/> [in Ukrainian].

13. Chepelyk, O. (2012). Imersyvni seredovyshcha v instaliatsiiakh bienale suchasnoho mystetstva Arsenale'2012. [Immersive environments in the installations of the Arsenale'2012 Biennale of Contemporary Art]. *Suchasne mystetstvo*, 8, 354–365.

Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/S\\_myst\\_2012\\_8\\_35](http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2012_8_35) [in Ukrainian].

14. Shumylovykh B. (2006). Vizualna ironiia ta ukrsuch mystetstvo. [Visual irony and ukrsuch art]. *Ironiia: zb. statei*. Lviv: Lytopys; Kyiv: Smoloskyp, 78–92 [in Ukrainian].

15. Carter, C. L. (2014). Video Art: Cultural Transformations. *The journal of Asian Arts&Aesthetics*, 5, 9–22.

Retrieved from: [https://epublications.marquette.edu/phill\\_fac/523](https://epublications.marquette.edu/phill_fac/523) [in English].

16. Cubitt, S. (1993). Videography Video media as Art and Culture. London: Macmillan Education LTD, 264 [in English].

17. Benjamin, W. (2008). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. London: Penguin, 128 [in English].

18. Elwes, C. (2005). Video Art A Guided Tour. New York: I. B. Tauris&Co Ltd, 225 [in English].

19. London, B. (2020). Video/Art: The First Fifty Years. New York: Phaidon, 280 [in English].

20. Meigh-Andrews, C. (2013). A History of Video Art. London: A&C Black, 408 [in English].

21. Rush, M. (1999). New Media in Late 20th-century Art. London: Thames&Hudson, 224 [in English].

22. Youngblood, G. (1970). Expanded cinema. New York: E. P. Dutton&Co., Inc., 448.

Retrieved from: [http://monoskop.org/images/4/40/Youngblood\\_Gene\\_Expanded\\_Cinema\\_no\\_OCR.pdf](http://monoskop.org/images/4/40/Youngblood_Gene_Expanded_Cinema_no_OCR.pdf) [in English].



УДК 75.051:745.9

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-9>

**Хуан СІН**

аспірант кафедри методології крос-культурних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв 8, м. Харків, Україна, 61002

**ORCID:** 0000-0003-0783-6786

**Бібліографічний опис статті:** Хуан, Сін (2023). Особливості функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій (на прикладі другої половини ХХ століття–ХХІ століття). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 65–70, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-9>

## ФУНКЦІОНУВАННЯ КИТАЙСЬКОГО СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ ПІД ВПЛИВОМ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ (НА ПРИКЛАДІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ–ХХІ СТОЛІТТЯ)

У статті представлено аналіз та досліджено особливості функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій на прикладі другої половини ХХ століття–ХХІ століття. Чимало питань пов'язаних із дослідженням сутності формування станкового живопису Китаю привертало увагу численних вітчизняних та закордонних науковців, але аналіз їх наукових праць та інших провідних фахівців, дозволяє зробити висновок, що чимало питань все ще потребують доктринального опрацювання. Внаслідок чого **метою** статті є комплексний та доктринальний аналіз концептуально-стилістичних засад функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій на прикладі другої половини ХХ століття–ХХІ століття. **Методологія дослідження.** Методологічне підґрунтя проведеної статті є плюралістичним та компліментарним поєднанням сучасних загальнофілософських і філософсько-правових підходів, загальнонаукових та спеціально-наукових методів, прийомів і принципів наукового пізнання, обумовлених унікальністю предмету дослідження, необхідних для забезпечення його об'єктивного вивчення. В найбільш загальному світоглядному розумінні функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій базується на діалектичному підході. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше зроблено спробу комплексно охарактеризувати та визначити сутнісні особливості функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій на прикладі другої половини ХХ століття–ХХІ століття. Досліджено взаємозв'язок між китайським традиційним живописом та європейськими традиціями, які стали об'єктивними детермінантами видозміни специфіки та сутності живопису у досліджувані хронологічні рамки. Зроблено **висновок** про те, що у сучасній культурі Китаю традиційні засади живопису зберігають свою актуальність, виступаючи об'єктом інвестицій, джерелом натхнення для художньої творчості, національним брендом у культурних індустріях, евристичним елементом синтетичних видів мистецтва, зокрема, на тих, що базуються на сучасних комп'ютерних технологіях. Сучасні китайські художники для збагачення авторського стилю синтезують традиції західного та китайського живопису, але традиційний стиль залишається улюбленим як вираження етнічної своєрідності, класичної естетики та багатства стародавньої китайської культури.

**Ключові слова:** Китай, станковий живопис, соціалістичний реалізм, стилістичні традиції, стилістика, традиції.

**Khuan SIN**

Postgraduate Student at the Department of Methodologies of Cross-Cultural Practices, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystectv Str., Kharkiv, Ukraine, 61002

**ORCID:** 0000-0003-0783-6786

**To cite this article:** Khuan, Sin (2023). Funktsionuvannia kytaisikoho stankovoho zhyvopysu pid vplyvom zakhidnoevropeiskykh tendentsii (na prykladi druhoi polovyni XX stolittia – XXI stolittia) [The conceptual and stylist basis of the traditions of easel painting in China in the second half of the 20th century – XXI century]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 65–70, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-9>

## THE CONCEPTUAL AND STYLIST BASIS OF THE TRADITIONS OF EASEL PAINTING IN CHINA IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY – XXI CENTURY

The article presents an analysis and investigates the peculiarities of the functioning of Chinese easel painting under the influence of Western European trends on the example of the second half of the 20th century – the 21st century. Many questions related to the research of the essence of the formation of easel painting in China attracted the attention

of numerous domestic and foreign scientists, but the analysis of their scientific works and other leading specialists allows us to conclude that many questions still need doctrinal elaboration. As a result, **the purpose of the article** is a comprehensive and doctrinal analysis of the conceptual and stylistic foundations of the functioning of Chinese easel painting under the influence of Western European trends, using the example of the second half of the 20th century – the 21st century. **Research methodology.** The methodological basis of the article is a pluralistic and complimentary combination of modern general philosophical and philosophical and legal approaches, general scientific and special scientific methods, techniques, and principles of scientific knowledge, due to the uniqueness of the subject of research, necessary to ensure its objective study. In the most general worldview, the functioning of Chinese easel painting under the influence of Western European trends is based on a dialectical approach. **The scientific novelty of the article** lies in the fact that for the first time an attempt has been made to comprehensively characterize and define the essential features of the functioning of Chinese easel painting under the influence of Western European trends on the example of the second half of the 20th century – the 21st century. The relationship between Chinese traditional painting and European traditions, which became objective determinants of changes in the specificity and essence of painting within the studied chronological framework, was studied. **It is concluded** that in modern Chinese culture, the traditional principles of painting retain their relevance, serving as an object of investment, a source of inspiration for artistic creativity, a national brand in cultural industries, a heuristic element of synthetic arts, in particular, those based on modern computer technologies. Modern Chinese artists synthesize the traditions of Western and Chinese painting to enrich their author's style, but the traditional style remains beloved as an expression of ethnic originality, classical aesthetics, and the richness of ancient Chinese culture.

**Key words:** China, easel painting, socialist realism, stylistic traditions, stylistics, traditions.

**Постановка проблеми.** В загальних аспектах розвитку та становлення станкового живопису Китаю ХХ століття постає важливою складовою становлення образотворчого мистецтва взагалі, адже особлива увага приділяється не так історичній хронології, як процесам і закономірностям формування різних напрямків станкового живопису. Складна політична та культурна ситуації на початку ХХ століття спонукала майстрів шукати нові шляхи для розвитку мистецтва Китаю. У середовищі традиціоналістів з'явилися художники, які бачили вихід із ситуації завдяки синтезу східної та західної культур, і як наслідок, такий імпульс сформував ціле покоління майстрів, хто після навчання у Європі повернувся на батьківщину. Вони створювали свої картини, повні нових форм та якісно-нового сенсу, але найголовніше – підготували ґрунт для майстрів, які прийшли у мистецтво у другій половині ХХ століття. Особливого значення для формування живопису Китаю мали художники, які покинули Схід і оселилися в Європі чи Америці. У роки після культурної революції саме вони стали значними орієнтирами для молодих майстрів, через їхню творчість стався дотик із досвідом західної культури ХХ століття, що в умовах становлення сучасної науки набуває особливого значення задля перейняття позитивного досвіду та визначення основоположних тенденцій.

**Стан дослідження.** Чимало питань пов'язаних із дослідженням сутності формування станкового живопису Китаю привертало увагу численних вітчизняних та закордонних

науковців, серед яких варто виділити таких як Балаш А. Н., Козак Х., Котляр Є., Матоліч І., Москалюк В., Одреховський В., Лю Вей, Сунь Ке, Хао Сяо Ху, але аналіз їх наукових праць та інших провідних фахівців, дозволяє зробити висновок, що чимало питань все ще потребують доктринального опрацювання.

Внаслідок чого **метою** статті є комплексний та доктринальний аналіз концептуально-стилістичних засад функціонування китайського станкового живопису під впливом західноєвропейських тенденцій на прикладі другої половини ХХ століття-ХХІ століття.

**Виклад основного матеріалу.** До середини ХХ століття мистецтво Сходу та Заходу перебували у полярному співвідношенні в основних підходах до рисунка, до техніки живопису і в самому понятті мистецтва як вираженні концептуальної картини оточуючого світу. Протилежностям, які притаманні східній та західній цивілізаціям, їх зіставленню та спробам об'єднати дві парадигми в єдине ціле у ХХ столітті присвячено безліч філософських, літературознавчих та мистецтвознавчих робіт.

На ідею створення спільної парадигми при всій різниці Сходу і Заходу наштовхує той беззаперечний факт, що світ стрімко глобалізується. Протиставлення у наукових дослідженнях часто позначають у вигляді порівняння понять «дао» та «логос». «З погляду філософської концепції, Схід і Захід є дві глобальні ідеї, дві точки зору на світ, дві парадигми: до чого спрямований світ (логос) і як він це робить (дао)» (Хун, с. 9). Так, якщо світ існує згідно з логосом, то хаос зникає і настає гармонія; якщо світ йде шляхом дао, то

Піднебесна існує у світі. Слід відзначити, що «логос» і «дао» – поняття багатозначні. «Логос» означає сенс, слово, мову, думку, розум, мислення, закон, поняття, перетворення хаосу в космос, спосіб вираження істини та чимало ще іншого. У постструктуралізмі логос «часто ототожнюється з раціоналістичною міфологією Заходу. Так, для сформульованого Ж. Дерріда методу деконструкції головною метою виступає «знешкодження» логоцентризму ...» (Ковальова, 2020, с. 69).

Основою філософії європейського живопису тривалий час була антична культура. З античних часів західної цивілізації було властиве прагнення матеріалізації духовного, до його візуалізації у зовнішніх формах. Звичайно, за цим трендом стоїть європейське розуміння людської особистості, яке Володимир Малявін визначив як «уявлення про незмінний у потоці часу його, про реальність замкненого, внутрішньо однорідного «я», має свій центр, свій розумовий фокус, чи то «трансцендентальний суб'єкт», індивідуальна душа чи «неповторна особистість». Бажаючи усунути невизначеність нашої присутності у світі (бо наступність особистості відкривається нам саме через розриви в нашому досвіді), довільно намагаючись окреслити кордон нашого «я», зводячи наш світ до внутрішнього однорідному суб'єкту, ми опиняємось у західному колі цивілізації, де у філософи допускаються лише люди «у здоровому глузді та тверезій пам'яті»» (劉, 2018, с. 14).

Філософія вчення про «дао» зіграла величезну роль в китайській культурі. В ній людина зливається з природою як із першою сутністю. Даосизм стверджує, що людина має слідувати природним законам, тобто стати частиною природи, а чи не уявляти себе центром світобудови. Невипадково саме пейзаж стає центральним, основним жанром китайського класичного живопису. Мистецтво, відповідно до філософії дао, вимагає визнання, тобто того, без чого не уявляє собі існування західний художник. Художників і літераторів у давньо китайському суспільстві шанували, оскільки до цього класу потрапляли лише освічені люди.

Традиційний китайський живопис, який формувався з найдавніших часів, фундаментально різниться від класичного європейського живопису. Картина китайського художника поєднує в собі зображення, каліграфію, поєд-

зіню та музику. «Символічний світогляд древніх китайців заклав основу суті мистецтва: китайських художників цікавило не відповідність картини, тим чи іншим об'єктивним прототипам, а її вірність внутрішній правді життя, глибоким витокам людського досвіду» (Москалюк, 1999, с. 198). Китайські живописці були одночасно і поетами, і вченими. Вони орієнтували свою творчість на поєднання натуралістичних і символічних ознак художнього образу. Ідеально володіючи художнім ремеслом, художники Китаю намагалися найкраще розкривати природні якості речей, усвідомлюючи самотність кожного об'єкту в нескінченному всесвіті. Прагнення виявити цей всесвіт поглиблювало смисловий простір в картині (Юйген, 2007, с. 9). Характерною особливістю традиційного китайського живопису було розташування реалістичних об'єктів зображення на полотні відповідно до символічного змісту, а не до візуального реального простору. «Китайська картина – це, не копія будь-якого предмета матеріального чи ідеального світу, а простір «спільного народження» (бін шен) всього суцього- простір активний, енергетично заряджений і символічно діяльний за своєю природою» (Максимів, 1955, с. 47). Традиційне мистецтво Китаю акумулювало в собі досвід створення у картині синтезу художнього образу типової форми з інтелектуальним індивідуальним аспектом художника, передаючи це із покоління в покоління. Зберігаючи основні принципи та «типові» форми зображення, індивідуальну манеру художника та усталені композиційні рішення, створювалася найбагатша різноманітність традиційного живописного мистецтва в Китаї.

Принципи класичного академічного живопису у Європі та інших країнах у порівнянні з китайським живописом на XX століття були іншими: ключовою відмінністю було зображення зовнішньої реальної дійсності через індивідуальне сприйняття художника. Об'єкти відображалися в природному осередку довколишнього світу. Європейська картина – не умоглядне чи філософське віддзеркаленням буття, а візуальний відбиток миттєвостей у житті. Рама картини – «вікно» у реальний світ, який художник намагався зобразити достовірно. Ідея простору в європейській картині вирішувалась не так, як у традиційному китайському живописі.

В останні десятиліття ХХ століття в китайському мистецтві відбувалися тенденції, пов'язані із інтересом до тих течій, які протягом довгого періоду заборонялися. Течії «живопис шрамів» та «сільський реалізм» стали першим ступенем до нових процесів у мистецтві Китаю, та теоретичному їх осмисленні. Чимало дискусій виникло біля статті У Гуаньчжуна «Краса форми живопису» (陳, 2002, с. 23). У вільній формі художник дав свої міркування про місце форми у образотворчому мистецтві. У Гуаньчжун як і більшість його сучасників був впевнений, що відображення тільки реалістичних образів у мистецтві стало не актуальним і не можливим. Художник наголошував на використанні образної системи, яка з'являється завдяки натхненню, ідейній наповненості та першому незамисленому враженню. У приклад У Гуаньчжун ставив французький імпресіонізм, в якому він бачив необхідні аспекти для передачі головних цінностей мистецтва. Імпресіонізм після Культурної революції протягом деякого періоду був популярним. У своїй статті У Гуаньчжун стверджував, що поняття «правдивість» у образотворчому мистецтві не є тотожним реалістичному відображенню дійсності. Художник задається питаннями про зображення форми та її значущість. У станковому живописі нові тенденції проявляються у застосуванні більш вільної та розширеної кольорової палітри та пошуком інших композиційних схем. «Художня діяльність – це єдине ціле, креативність і техніка – це не більше, ніж дві концепції, які можуть бути застосовані для осмислення одного і того ж з різних боків... Насправді, питання «як зображати» не в меншій мірі є предметом невтомного пошуку багатьох художників» (Фуко, 1996, с. 35).

Стаття У Гуаньчжуна «Краса форми живопису» означила початок нового етапу в китайському живописі, в якому в образотворчому мистецтві перевагою стає естетичний зміст, виражений формою. Такий підхід дав мистецтву свободу, що раніше не було можливим. Художникам, які відступали від офіційного мистецтва, заборонялось малювати. Стаття з'явилась на стику змін, які відбувалися у двох історичних періодах. Вона була розкритикована прихильниками реалістичного напрямку. Але поступовий відхід від чистого реалізму вже почався. У представників течії «живопис шра-

мів» уже можна простежити тенденцію поєднання образу і емоційної складової. Становлення та розвиток станкового живопису в Китаї у ХХ столітті вже не пов'язувався тільки з тенденціями реалізму.

Протилежну думку до ідей У Гуаньчжуна висловив Хун Іжан у своїй статті «Від «почуття форми» до «краси форми» та «абстрактної краси» (劉, 2007, с. 5). Він стверджує, що краса не може складатися тільки із «чистої форми», погоджуючись зі зв'язком між змістом та формою у художньому творі. Хун Іжан зазначає, що передача змісту неможлива без форми, але заперечує форму без змісту. Таким чином відкидаючи красу «чистої» форми. Полеміка щодо краси форми розвернулася у наукових статтях Чи Ке «Краса форми та діалектика», Шень Пена «Взаємоконтроль: послання до питання про форму та зміст». Дебати по обговорюванню ролі форми в абстрактних композиціях, взаємозв'язку змісту та форми, краси та форми поступово почали охоплювати інші важливі проблеми в образотворчому мистецтві. Китайські теоретики у своїх статтях стали розглядати суть та задачі мистецтва, позиції абстракції в зображенні художніх образів: Гао Ертаї «Базова ієрархія художніх концепцій», Хе Сін'тін «Пробна дискусія про естетичні концепції абстракції у традиційному китайському живописі», Ду Цзянь «Ритм зображення і зображення ритму: кілька поглядів питання абстрактної краси» та інші. Полемічні дискусії навколо форми, змісту, абстракції привели до фундаментальної проблеми про мету мистецтва у суспільстві. Роздуми мали чимале значення, тому що сприяли формуванню вільного відображення дійсності, визначаючи нові тенденції розвитку китайського образотворчого мистецтва.

Граничим пунктом художників, які захоплювалися «чистим» мистецтвом, стає абстракціонізм. У Гуаньчжун підкреслював, що «... абстрактна краса – це ядро краси форми, а людська любов до краси форми та абстрактної краси інстинктивна» (Юйген, 2007, с. 9). Але абстракціонізм не сприймався лише методом дослідження абстрактних канонів краси. У Гуаньчжун вважає його способом осмислення, вираженням закономірностей, особливих характеристик, цілісності образу завдяки формі, кольору та ритму, які на глядачів мають певний вплив. Твори У Гуаньчжуна «Велика стіна (1)», «Левовий ліс» написані у стилі



абстракціонізму та є ілюстраціями теоретичних робіт митця. Художнім творам притаманні окремі штрихи реалізму, але головним в них виступає ідейний зміст. У творах У Гуаньчжуна відчувається його задум та настрої.

Розквіт абстрактного стильового напрямку у китайському мистецтві відбувся в період «Нової Хвилі 85». Художники-авангардисти використовували у своїх роботах абстракціонізм як боротьбу із застарілою системою. Офіційні інститути у кінці 1980 року своє відношення до мистецтва абстракціонізму виразили у наступній підтримці: було зроблене запрошення до Франції китайському художнику-абстракціоністу Чжао Уцзі для проведення лекцій від Чжецзянського Інституту Мистецтв; відкрито виставку у Національному Музеї Китаю іспанському художнику Антоні Тапієса; вручена срібна медаль на Національній Виставці Мистецтв за картину в абстрактному стилі Чжоу Чанцзян. В Китаї почався жвавий розвиток абстракціонізму, який визвав активні обговорення.

**Висновки.** Таким чином, можна зробити висновок, що у сучасній культурі Китаю тра-

диційні засади живопису зберігають свою актуальність, виступаючи об'єктом інвестицій, джерелом натхнення для художньої творчості, національним брендом у культурних індустріях, евристичним елементом синтетичних видів мистецтва, зокрема, на тих, що базуються на сучасних комп'ютерних технологіях. Сучасні китайські художники для збагачення авторського стилю синтезують традиції західного та китайського живопису, але традиційний стиль залишається улюбленим як вираження етнічної своєрідності, класичної естетики та багатства стародавньої китайської культури. Аналіз традиційного китайського живопису з різних кутів зору, а саме з погляду динаміки (історії становлення), морфології культури (структурної характеристики), співвідношення форм (жанрової та технічної особливостей), змісту (символічної складової) дозволяє констатувати, що традиційні живописні засади китайського мистецтва виражають світогляд національного етносу і візуально фіксують його історію розвію, заслужено вважаючись видатним національним явищем.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Лу Хун. Розуміння «сучасного мистецтва». Мережа критиків образотворчого мистецтва КНР. URL: <http://www.msppj.com>. (дата звернення 16.11.2023).
2. Ковальова М., Фань Л. Олійний пейзажний живопис у Китаї ХХ ст. (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 33. Т. 1. С. 68–75.
3. 劉淳著. 中國油畫史 增訂本. 北京 版社. 北京, 2018. 530 с.
4. Москалюк В. Із проблем сучасного монументального мистецтва. *ВІСНИК ЛАМ*. Вип. 10. Львів : ЛНАМ, 1999. С. 197–200.
5. Ван Юйген. Відродження прикладного мистецтва Китаю. *Мистецтво*. 2007. № 4. С. 8–12.
6. Максимів К. М. Виступ на засіданні спілки художників. *Мистецтво*. 1955. № 7. С. 46–48.
7. 陳丹青. 陳丹青1968年至1999年間的繪畫作品. 北京. 民間藝術, 2002. С. 20–26.
8. Фуко М. Археологія знання. Київ : Ніка-Центр, 1996. 176 с.
9. 劉鵬. 世紀中國美術史. 北京 : 藝術. 北京大學出版社, 2007. 320 с.
10. Юйген Ван. Відродження прикладного мистецтва Китаю. *Мистецтво*. 2007. № 4. С. 8–12.

#### REFERENCES:

1. Lu, Khun. Rozuminnia «suchasnoho mystetstva» [Understanding "modern art"]. Network of Fine Art Critics of the People's Republic of China. URL: <http://www.msppj.com>. (data zvernennia: 10.04.2023) [in Ukrainian].
2. Kovalova, M., Fan, L. (2020). Oliinyi peizazhnyi zhyvopys u Kytai XX st. (tradytsiini ta innovatsiini osoblyvosti) [Olive landscape painting in China XX century. (traditional and innovative features)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. pp. 68–75 [in Ukrainian].
3. 劉淳著. (2018). Lu Wei. 中國油畫史 增訂本. 北京 版社 [Turning points on the forty-year path of the formation of modern Chinese art]. [in Chinese].
4. Moskalyuk, V. (1999). Iz problem suchasnoho monumental'nogo mistectva. [From the problems of modern monumental art]. *Visnyk LAM*. № 10. pp. 197–200 [in Ukrainian].
5. Van, Yuihen. (2007). Vidrozhennia prykladnoho mystetstva Kytaiu [Revival of applied science to China]. *Artistic*. 2007. № 4. pp. 8–12 [in Ukrainian].

6. Maksymiv, K. M. (1955). Vystup na zasidanni spilky khudozhnykiv [Speech at the meeting of the Union of Artists]. *Mystetstvo*. pp. 46–48 [in Ukrainian].
7. 陳丹青. (2002). 陳丹青青年間的繪畫作品1968年至1999 [Drawings and paintings that were made by Chen Danqing during 1968–1999]. 民間藝術, [in Chinese].
8. Фуко М. Археология знания. Київ : Ніка-Центр, 1996. 176 с.
9. 劉鵬. (2007). 世紀中國美術史. 北京 : 藝術 [History of Chinese art of the 20th century]. 北京大學出版社 [in Chinese].
10. Yuihen, Van. (2007). Vidrozhennia prykladnoho mystetstva Kytau [Revival of applied science to China]. *Mystectvo*. pp. 8–12 [in Ukrainian].

## КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 793.322:613.86(=161.2)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-10>

**Віктор РУБАН**

аспірант, 034 «Культурологія», Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, вул. Щорса, 18-Д, м. Київ, Україна, 01133

**ORCID:** 0000-0002-7902-7411

**SCOPUS author ID:** 58169246000

**Бібліографічний опис статт:** Рубан, В. (2023). Застосування практик сучасного танцю у психоемоційному відновленні українців. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 71–81, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-10>

### ЗАСТОСУВАННЯ ПРАКТИК СУЧАСНОГО ТАНЦЮ У ПСИХОЕМОЦІЙНОМУ ВІДНОВЛЕННІ УКРАЇНЦІВ

**Мета статті** – на конкретних прикладах довести ефективність та дієвість методики сучасного танцю та методів танцювально-рухової терапії для психоемоційного відновлення українців під час воєнного стану. **Методологія дослідження** передбачає опис кейсів застосування сучасного танцю і танцювально-рухової терапії та їх аналіз у контексті теоретично-практичних праць для формулювання обґрунтованих висновків з огляду на їхню доцільність під час широкомасштабних військових дій. **Наукова новизна** полягає в представленні добірки актуальних кейсів застосування сучасного танцю і танцювально-рухової терапії в роботі з військовими, студентами, ВПО та дітьми, для аналізу їх впливу на підвищення адаптивності та подолання стресу, а також окресленні наявної і потенційної суспільної терапевтичної та культурної користі. **Висновки.** Осмислення тіла як особливого інструменту вираження, а також як інструменту сприйняття дійсності стало винятково важливим для українців після повномасштабного вторгнення РФ. 24 лютого 2024 року мільйони людей в Україні безпосередньо відчувли перспективу припинення свого фізичного існування, знищення, розпад, перехід своїх тіл у нову невідому їм якість. Подолавши первісне відчуття жаху втратити власне тіло, який одночасно також охопив багатьох людей, спонукало хореографів і танцівників виробляти і популяризувати практики по забезпеченню тіла, збереженню його функціональності та ментальної сили. Базові принципи сучасного танцю, роботи з тілом та організації руху, такі як зв'язок дихання і руху, робота з вагою тіла (активна та пасивна), центром ваги (центрування), силою тяжіння, робота з часом і простором, з фокусом уваги, темами «заземлення», ресурсності, динамічного балансу та контрбалансу тощо доводять свою ефективність і широко використовуються українськими хореографами, для формування програм відновлення та освітніх заходів, ретритів, подій фізичної та психоемоційної реабілітації, програм терапії творчістю та психоедукації тощо в роботі і з військовими, і з цивільними. Техніки та практики сучасного танцю стають для багатьох способом культурного осягнення тіла, допомагаючи через рух віднайти гармонійне поєднання тілесності та свідомості. Активовані диханням механізми саморегуляції, актуальні для практик сучасного танцю, стимулюють перебудову всіх систем організму та відновлення рівноваги життя людини: фізичної, психоемоційної, соціальної. Подальші дослідження дотичної тематики, аналіз і порівняння більш вичерпного переліку подібних ініціатив, які відбуваються за участю українських діячів сучасного танцю, дозволять краще прослідкувати їх загальнокультурний вплив і значущість у контексті, як розвитку танцю, так і танцювально-рухової терапії та терапії творчістю в Україні.

**Ключові слова:** сучасне мистецтво, культурний вплив, арт-терапія, ментальне здоров'я.

**Viktor RUBAN**

Postgraduate Student, 034 Culture studies, Modern Art Research Institute National Academy of Arts of Ukraine, 18-d Shchorsa Str., Kyiv, Ukraine, 01133

**ORCID:** 0000-0002-7902-7411

**SCOPUS author ID:** 58169246000

**To cite this article:** Ruban, V. (2023). Zastosuvannia praktyk suchasnoho tantsiu u psykhoemotsiinomu vidnovlenni ukrainsiv [Application of contemporary dance practices for psycho-emotional recovery of Ukrainians]. *Fine Art and Cultural Studies*, 6, 71–81, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-10>

## APPLICATION OF CONTEMPORARY DANCE PRACTICES FOR PSYCHO-EMOTIONAL RECOVERY OF UKRAINIANS

***Aim of the article** is to prove the effectiveness and efficiency of contemporary dance techniques and methods of dance-movement therapy for the psycho-emotional recovery of Ukrainians after the full scale invasion based on specific examples. **The research methodology** involves describing cases of contemporary dance and dance-movement therapy and analyzing them in the context of theoretical and practical studies, and formulating grounded conclusions in relation to their recovery effectiveness and culture impact in time of active war. **The scientific novelty** is to present the relevant cases of contemporary dance and dance-movement therapy in work with the military, students, IDPs and children, to analyze their effectiveness in increasing adaptability and overcoming stress, and to outline the existing and potential social therapeutic and cultural benefits. **Conclusions.** Understanding the body as special mean of both expression and perceiving reality, has become extremely important for Ukrainians after the full-scale invasion of Russia. On February 24, 2024, millions of people in Ukraine directly experienced the prospect of their physical existence ceasing, destruction, disintegration, and the transition of their bodies into a new quality unknown to them. Overcoming the initial feeling of horror of losing their own bodies, which also gripped many people at the same time, prompted choreographers and dancers to develop and popularize practices to protect the body, preserve its functionality and mental capacity. The basic principles of contemporary dance, somatic practice and movement organization, such as the connection between breathing and movement, work with body weight (active and passive), center of gravity, gravity itself, work with time and space, with focus of attention, "grounding", resourcefulness, etc. are proving to be effective and are used by Ukrainian choreographers to form recovery programs, educational retreats, events of physical and emotional rehabilitation, dynamic balance and counterbalance, etc. prove their effectiveness and are widely used by Ukrainian choreographers to create recovery and educational programs, retreats, physical and psycho-emotional rehabilitation events, creative therapy and psychoeducation programs, etc. in their work with both military and civilians. Techniques and practices of contemporary dance are becoming for many people a way to cultivate cultural understanding of the body, helping them to find a harmony and balanced combination of corporeality and consciousness in their movements. The self-regulation mechanisms activated by breathing, which are fundamental for contemporary dance practices, stimulate the restructuring of all systems of the body and bringing back the balance of human life on all levels: physical, psycho-emotional, and social. Further research on related topics, analysis and comparison of a more extensive list of similar initiatives involving Ukrainian contemporary dance artists will allow us to better trace their general cultural impact and significance in the context of both dance development and dance-movement and creative arts therapy development in Ukraine.*

***Key words:** contemporary art, cultural impact, art therapy, mental health.*

**Актуальність теми дослідження.** У сучасному суспільстві постійно зростає інтерес до арт-терапії, зокрема до танцювально-рухової терапії, що є природнім, адже на сьогодні все населення України перебуває у стані порушення кордонів і цілісності країни. Природне перенесення цієї проблеми на персональний рівень призводить до порушення власних кордонів. Часто несвідомо трансформуючи проблеми внутрішнього світу в рух, людина отримує можливість пробуджувати власний творчий потенціал. Таким чином, танцювальні практики та застосування творчості мають потенціал до відновлення психоемоційного стану людини та забезпечення її стресостійкості, особливо у зонах війни (Osborne N., 2012).

Ця унікальна функція танцю стала особливо затребуваною після повномасштабного вторгнення Росії в Україну 24 лютого 2022 року. В екстремальних обставинах війни велика кількість практиків танцю в Україні знайшла застосування своєму досвіду. В Україні танець динамічно відгукнувся на потреби тілесності і знайшов застосування практик сучасного танцю у освітніх та культурних програмних заходах після початку повномасштабного втор-

гнення з 24 лютого 2022. Цей процес набув навіть міжнародного резонансу надихнувши команду фестивалю сучасного танцю у м. Бремен на створення спеціальної події «Креативна Фабрика Думки» (Creative think tank) (TANZ Bremen, 2023), яка тривала близько 6 годин та об'єднала понад 50 учасників, які працюють із сучасним танцем та резильєнтністю: танцівників, хореографів, культурних менеджерів, очільників наукових і культурних інституцій (державних і недержавних), розробників культурних політик та дослідників із таких країн як: Австрія, Бельгія, Німеччина, Румунія, Україна, Франція (Європа), Ізраїль (Близький Схід), Буркіна-Фасо, Камерун, Намібія, ПАР (Африка), Сінгапур та Японія (Азія), Бразилія, Венесуела, Канада, Мексика та США (Південна та Північна Америка) і Австралія – усіх континентів. У межах статті неможливо проаналізувати всі програми і проекти, в яких брали і беруть участь українські митці, тому ми обмежимося розглядом технік і підходів, ефективно застосованих в окремих з них, які можуть у подальшому використовуватися для розвитку танцювально-рухової терапії та терапії творчістю.



**Аналіз досліджень і публікацій.** Сучасний танець в Україні в основному розглядається в контексті стилів або технік, а також висвітлюється з великою кількістю термінологічних огріхів та підмін понять, згадується як контемпорарі, модерн, пост-модерн, контемп тощо, що суттєво звужує його застосування. Серед наукових робіт є ті, що розглядають теорію та історію розвитку сучасного танцю в Україні, а також окремі аспекти його функціонування (Герц та ін., 2016; Корисько, 2015; Мова, 2021; Пастух, 1999; колективна монографія за ред. Плахотнюка, 2020; Погребняк, 2015; Хендрик, 2017; Чілікіна, 2014; Чаус, 2011; Шариков, 2010; та ін.).

Та все ж, досі не було проведено, ні комплексного аналізу наявних концептів сучасного танцю, ні його зв'язку з розвитком хореографічної культури, ні огляду його актуального стану в Україні. В той самий час закордонні дослідники присвячують окремі монографії концептуалізації та визначенню суті поняття сучасного танцю (Arout, 1955; Frétard, 2004), досліджують його в контексті розвитку культури танцю і танцювального мистецтва (Ginot, Michel, 2002) або розглядають його місце відносно «політик танцю» і політик щодо тілесності та систем примусу як у праці (Lerecki, 2006).

Ця стаття не ставить перед собою за мету концептуалізувати або дати визначення сучасному танцю в контексті актуальної культури, але передбачає опис та аналіз кейсів застосування його методів до психоемоційного відновлення українців під час воєнного стану у роботі з окремими категоріями, а саме військовими, студентами, ВПО та дітьми, аналіз їх дієвості для підвищення адаптивності та подолання стресу, а також окреслення вже наявної і потенційної суспільної культурної та терапевтичної користі під час воєнного стану.

Для аналізу ефективності застосування практик сучасного танцю до психоемоційного відновлення у цій статі ми будемо спиратись на теорію травми (Levine, 2005), досліджень трансформації травми (Van der Kolk, 2015), теорії біоенергетики (Lowen, 1993), елементів системи аналізу руху Рудольфа фон Лабана (Maletic, 1987; Witts, Huxley, 1996), теоретичного опрацювання практичного досвіду викладання, а також теорії та практики з тілесно-орієнтова-

ної і танцювально-рухової терапії (Вознесенська та ін., 2017; Герц та ін., 2016; Мова, 2021; Царенко та ін., 2018).

**Мета дослідження** – на конкретних прикладах довести ефективність та дієвість методики сучасного танцю та методів танцювально-рухової терапії для психоемоційного відновлення українців під час воєнного стану.

**Виклад основного матеріалу.** Сучасні дослідження екстремальних навантажень проводились з початку 1980-х років, перш за все у зв'язку з війнами. У рамках цих досліджень термін «травматичний стрес», «психологічна травма» визначають як подію високої інтенсивності при одночасній відсутності можливості адекватного подолання та перевищенні пристосувального потенціалу індивіда. Наслідком травматичного стресу може бути порушення адаптації та розлади, пов'язані зі стресом.

За Левіном (Levine, 2005), травма та стрес – перш за все фізіологічне явище. Те, що відбувається з організмом людини і її інстинктами, а вже потім емоції, розум, дух. Тварина не розмірковує, вона – діє. Людина, виходячи із заціпеніння, лякається потужності власної енергії та агресії, починає чинити супротив силі цих переживань. У такому випадку важливе і необхідне скидання енергії не відбувається, а не вивільнена енергія накопичується в нервовій системі та призводить до додаткової травмизації.

Визначення травматичної події та травматичного стресу можна окреслити як критичні життєві події. Наприклад, загроза життю, тяжке поранення, загрози з фізичними наслідками, будь-які небезпечні для життя події, які небажані, мають негативний вплив і високу інтенсивність, неконтрольовані або слабо контрольовані, непередбачувані стосовно індивіда, близьких чи тих, до кого індивід відчуває свою причетність.

Оскільки нашу країну втягнуто у воєнний конфлікт, порушено територіальні і особистісні кордони, то ми маємо захищати ці кордони, переживаючи всі складові ситуації, що склалися. Кожен з нас у різній ступені інтенсивності має травматичний досвід (усвідомлено чи ні) і це не просто варто, а необхідно враховувати. Тому важливо працювати на відновлення відчуття кордонів власного тіла, використовуючи певні вправи (Levine, 2005).

Першою найважливішою умовою якісного виходу зі стресу, з травмованого стану людини Левін вважає неспішність, яка є універсальним базовим поняттям в психотерапії взагалі (Вознесенська та ін., 2017). Грунт під ногами загублено, отже необхідно працювати із темою «заземлення», «центрування» та дихання (Lowen, 1993). Для додаткової активації ресурсів власного тіла доведено ефективність застосування творчої мультимодальної роботи з темами «стихій», «енергії» та «ресурсного стану» (Мова, 2021). Використання технік «струшування» та «розтрушування» тіла також є доцільними і допомагають. Але найважливіше працювати на усвідомлення відчуттів власного тіла, що «дають стійкі постійні сигнали» про різні емоційні стани, наприклад, що «у мене все добре», «я відчуваюсь цілісно».

Як правило, травматичні переживання супроводжуються відчуттям стиснення, важкості, холоду, нерухомості, оніміння, напруги, дискомфорту. Але важливо пам'ятати, що крім травматичних відчуттів у тілі людини знаходяться різноманітні види ресурсних відчуттів, які характеризують як розширення, тепло, легкість, тілесний комфорт, свобода. Тому цілеспрямоване створення ресурсних відчуттів у тілі, фіксація на них уваги людини завжди є важливою складовою при роботі з травмою.

Зараз в нашій країні майже всі наші люди травмовані, і студенти-хореографи не виключення. Навіть ті, хто знаходиться в безпеці не відчувають стовідсотково себе в нормі. Відповідно, вихід в танцювальні зали, там де є така можливість, має бути поступовим, з урахуванням відсутності звичних життєвих сил і попередженням травмування. Використання «відкритих позицій» також може викликати певний, інколи несвідомий супротив, який виникає як момент самозбереження і потребує великих енергозатрат для виконання. Наголосимо, що навіть виконання дуже простого руху руками, звичного, як виведення у «відкрити позицію», може призвести до стану виснаження.

У сучасному танці рухи базуються скоріше на принципах руху, ніж на чіткій підпорядкованості формі. Результативність виконавської майстерності студентів-хореографів, а саме тривалість динамічної роботи, її інтенсивність, якість і загальна продуктивність базуються на основах дихання та уміння рухатись з вивільне-

ними суглобами та задіювати м'язи без зайвої напруги. Звичайне зв'язне (природне) дихання, використовуючи фізіологічні механізми дає людині можливість відчути потік життя в своєму тілі. Завдяки цьому будь-яка людина може звільнити себе від вантажу, який викликаний «завмиранням», поживавити свій внутрішній простір, наповнити його новими сенсами, віднайти цілісність. Механізми саморегуляції, активовані диханням, запускають перебудову всіх систем організму. Завдяки цьому у студентів також відбувається відновлення рівноваги у всіх сферах життя: фізичної, психоемоційної, соціальної.

Тіло – це не тільки інструмент вираження, але також інструмент сприйняття (Witts, Huxley, 1996). Спираючись на те, що потоки інформації завжди є двоспрямованими, у системі неперервної освіти для дорослих передбачено вивчення технік релаксації й усвідомлення тіла, спрямованих на розвиток тоншого відчуття власних внутрішніх сигналів, імпульсів руху, відчуття партнера, простору-часу як елементів, що народжують взаємодію; системи аналізу руху Лабана (LMA) і основ Бартьєффа (BF); основ емпіричної анатомії та біомеханіки; технік імпровізації, що спираються на теорію Фракталів, теорію Хаосу і Потоку, на метод шансових операцій та композиції як конструкції Джона Кейджа, теорії Гри, творчого самовираження, теорій особистісного розвитку та МАК (метафоричних асоціативних карт, а також елементів мультимодальної та танцювально-рухової терапії для самопомоги і саморегуляції (Герц та ін. 2016; Мова, 2021).

Інтегруючи регулярні класи з практики статичного руху для ВПО на базі майстерні SOMA у м. Львів були ініційовані двома молодими митцями Микитою та Аллою Кравченко. Важливо додати, що у Львові вони є також ВПО з Запорізької області і, відтак, добре розуміють потреби цієї аудиторії. В рамках своєї мистецької практики вони шукали як можна допомогти іншим. Звертаючись до тілесної практики для самопідтримки вони помітили, що зміщення фокусу уваги до більш тонких відчуттів у тілі при зменшенні зовнішньої динаміки руху (на кшталт, рухової практики маленького танцю («small dance») з Контактної імпровізації (Paxton, 1977) чи пошук динамічного балансу у статично збалансованих позиціях,

застосовуючи елементи системи аналізу руху Лабана, тощо). Навіть короточасна практика до 30 хвилин давала відчуття психоемоційного полегшення, більшої заземленості, відновлення пов'язаного дихання і відчутного контакту з власною тілесністю. Саме тому вони започаткували регулярні щотижневі класи, щоб ділитись цим тілесним досвідом як практикою тілесної самопідтримки.

В якості розігріву в рамках цих класів, коли збиралась група більш менш знайомих між собою учасників, вони застосовували звичну у сучасному танці практику бодіворк (Рубан, 2023). Ця практика настільки сильно впливала на актуальний стан учасників, що час від часу провокувала у них сльози. За відгуками учасників більшість помічали значне емоційне полегшення та стан більшого тілесного розслаблення.

Для ВПО в Україні, окрім загрози життю та стресу, пов'язаному з війною, найбільш відчутним є втрата відчуття опори, оскільки ці люди до моменту інтеграції та асиміляції на новому місці знаходяться у перманентному стані переміщення. В нашій культурі стабільність і баланс мають скоріше статичні якості й атрибути і це в кризовій ситуації формує певні стратегії взаємодії з реальністю. Для більшості учасників цих класів, саме зміщення оптики з статичної фіксації і рухова практика вже ставали «справжнім відкриттям» і «дуже ресурсною знахідкою», а практичне знайомство з базовими категоріями (дихання, заземлення і центрування) давало моментальні відчутні психоемоційні покращення стану та ставали своєрідним практикумом першої психоемоційної самопомогі й саморегуляції.

У проєкті психоемоційного відновлення для дітей та підлітків з найбільш уражених регіонів, що зазнали травматичного досвіду «Арт-терапевтичний табір у Карпатах» (Art Therapy Force, 2023; Ruban, 2023) ключовою стала творча фізична активність. Танцювально-рухова частина програми базувалась на елементах роботи із диханням, заземленням, свідомим рухом, руховою груповою взаємодією та імпровізацією. У заняттях з імпровізації застосовувались елементи системи Laban Movement Analysis system та основи Bartenieff Fundamentals як такі, що дозволяють структурувати рух і встановлювати контакт із тілесною реальністю.

Наприклад, танець центрів і танець периферії без музики, в якому учасникам пропонувалося шукати свій комфортний темп і ритм для руху. Окрім ефекту центрування та активізації дихання, це стимулювало учасників до контакту з тілесними імпульсами, пошуків комфорту в рухові, синхронізації з іншими учасниками тощо. На заняттях з імпровізації, крім навичок саморегулювання та самопомогі діти і підлітки, а також дорослі учасники мали можливість виявити внутрішній стан через рух, краще відчутти себе, вивільнити емоції та переживання, знизити відчуття напруги, гармонізувати внутрішнього стану.

Хореографи формулювали задачі, спираючись на окремі положення системи Рудольфа Лабана, який вважав, що рух – це зміна, а простір має бути побачений як місце, де відбуваються зміни (Witts, Huxley, 1996: 124-128). Учасники працювали з такими завданнями як дослідження способів зміни форми, потоком форми, спрямованим або вигнутим у просторі рухом активізуючи варіативність руху в просторі. У реальному часі до цього додавався музичний супровід: гітара, ударні, електронна музика, які озвучували рухову імпровізацію. Згодом самі учасники зізнавалися, що вони «не знали що вміють танцювати» або «що рухаються настільки пластично» і «хочуть спробувати займатись танцем».

«Тактична хореографія для військових» – це незалежний проєкт хореографки, засновниці і очільниці Totem dance theater та Totem dance school Христини Шишкарьової, розпочатий нею разом із командою в перші місяці повномасштабної війни. Спочатку як і багато інших українських митців, вона перетворила мистецький простір, свої танцювальні зали на волонтерський і логістичний центр, організувала там складське приміщення, яке дуже прислужилося військовим та евакуаційним бригадам в перші дні війни.

Але згодом Христина відновила заняття танцем в своїй школі, оскільки за її словами, це допомагало підтримувати психічне здоров'я, дисциплінувало, примушувало бути в тонусі й адекватно реагувати на ризики під час війни. Так, Христина почала розвивати практику «Тактична хореографія», намагаючись допомогти своїми знаннями про тіло, і військовим, і волонтерам, і цивільним. Сьогодні ці заняття

більшою мірою розраховані на попередню підготовку цивільного населення та майбутніх військовослужбовців, які потім тренуватимуться на полігоні.

Найважливішим мотивом для ініціативи Христини Шишкарьової стало бажання допомогти військовим посилити спроможність свого тіла не тільки для виконання бойових завдань, а й сформувати стійкий контакт з власною тілесністю, більше довіряти своєму тілу та спиратись на його ресурс у критичних ситуаціях. Тож її заняття спрямовані, переважно, на розвиток фізичної сили, витривалості, концентрації уваги на основі реліз технік з сучасного танцю Джоан Скінер, занять з партнерингу, контактної імпровізації (Герц та ін, 2016; Колективна монографія за ред. Плахотнюк, 2020) та тактичної підготовки. Окрім техніки партнерингу і контактної імпровізації до тренінгів включалося чимало прийомів із східних бойових мистецтв. Застосування цих технік допомагає краще та швидше опанувати основи бою в контакті з власною тілесністю. В якості тьюторів у заняттях також задіяні професійні діючі військові тренери, які дають основи тактичної підготовки.

Окрім проведення окремих танцювальних класів, хореографи пояснюють військовим під час занять, як виконувати та відпрацьовувати послідовність рухів тактичної підготовки, з врахуванням анатомії та руху на вільних суглобах, враховуючи дихання, центрування і заземлення. У результаті, учасники тренінгів дуже дивувалися тому, що прості і спочатку незрозумілі рухи на підлозі враховуючи суглоби, центрування та згортання-розгортання тіла, суттєво полегшили їхнє пересування у важкому військовому спорядженні (бронежилети, амуніція тощо).

Також діючі військові, які долучались до класів відмічали, що елементи партнерингу набували особливого сенсу у ситуаціях бойового злагодження та під час фактичної евакуації поранених в умовах реального бою. Натреноване особливими танцювальними заняттями тіло значно легше знаходило більш зручні положення у ситуації критичного стресу та загрози життю, концентрувалося та саморегулювалося в критичних ситуаціях.

Згідно досліджень на кожній війні більшість втрат є небойовими, а їх причиною часто стає

розбалансований психоемоційний стан. Інколи психіка реагує незвичними станами (ступор, паніка або збудження) на бойові дії і людина перестає розуміти, що відбувається. Важливо, щоб у такі моменти поруч був хтось, хто допоможе, правильно зорієнтує, заспокоїть. Правильно надана перша допомога не тільки може врятувати, швидко повернути людину до виконання своїх обов'язків – ведення бою, захисту, виконання якихось службових завдань, але і знижує імовірність ПТСР (Царенко та ін., 2018).

Разом з тим, для підтримки внутрішнього психічного балансу, у більшості випадків не потрібні тривалі сеанси психотерапії, а достатньо простих інструментів, які допоможуть опанувати себе. Це практично намагалися довести хореографи і танцетерапевти, зокрема, Людмила Мова, взявши участь у розробці курсу «Підготовки військових інструкторів з Першої Психологічної Допомоги та відновлення», яку ініціював військовий психолог Родіон Григорян (ТСН.ua, 2022).

Оскільки перша психологічна допомога дуже подібна на алгоритм дії першої домедичної при пораненнях і травмах та настільки ж важлива, метою курсу стало реалізація потреби у створенні мережі інструкторів першої психологічної допомоги та відновлення в екстремальних умовах – в кожній роті, в кожній бригаді та в кожній військовій частині ЗСУ. Основний акцент робився саме на першій психологічній допомозі в екстремальних умовах і техніках відновлення. Тренінги мали сформувати навички потрібні військовим і на етапі підготовки й тактичного навчання, і на етапі перед боєм, і під час бою, і після бою. Як показав досвід, подібні заняття та тренінги знадобились військовим також під час ротації, відновлення, у відпустці.

У загальній тривалості курсу переважна кількість часу відводиться роботі з тілом та елементам танцювально-рухової терапії і тілесно-орієнтовного підходу. Це і дихальні вправи, і заземлення, і центрування, і контейнування, і усвідомлення свого тіла: де я зараз, що зі мною зараз? Така велика частка тілесної роботи пов'язана з тим, що у ситуації критичних станів та підвищеного ризику зазвичай «поруч» є лише наше тіло, немає часу на сеанс психологічної підтримки чи застосування допоміжних речовин чи засобів.



Протягом цього курсу надаються техніки стабілізації емоційного стану в екстремальних умовах, контролю психофізіологічного стану («оптимальний бойовий стан»), методи та прийоми саморегуляції (зокрема, опанування агресії, злості, гніву, швидкі методи долання панічних атак тощо). Також окрема увага приділяється методам профілактики і запобігання суїцидальної поведінки, ознайомленню з механізмами запобігання ПТСР і крокам необхідним для посттравматичного зростання та резилієнтності, опануванню багатовимірної моделі подолання стресу та кризи BASIC PH (М. Лаад, М. Дорон) (Царенко та ін., 2018).

Танцювальні практики використовуються на цих заняттях для стабілізації та регулювання станів. Робота з диханням, заземленням і увагою є найпершими для виведення зі стану паніки, зціпіння або втрати контакту з реальністю як реакціям на загрозу життю. Центрування та заземлення є максимально простими і доступними способами для активації м'язів центру, підтримки активного тонуусу і продукування нейромедіаторів, а також стимуляції більш глибокого діафрагмального дихання, перистальтики, що потрібно для пришвидшення виведення токсинів і гормонів стресу.

Засвоювати базові речі із досвіду танцівників військовим допомагали також пояснення психофізіології стресу й травми та методів саморегуляції, практичне тренування уваги та регулювання власних тілесних станів, конкретні тілесні вправи з танцю з релізових технік Джоан Скіннер, з «соматики» Томаса Ханни (Camurri, Lagerlöf, Volpe, 2003), ідеокінезису (Bernard, Steinmuller, Stricker, 2006) та елементів системи Лабана (Maletic, 1987).

Утім не раз, працюючи з військовими практиками танцю стикались з скептичним ставленням. Хоча надалі вони ж пригадували фронтові ситуації, в яких правильне розуміння свого тіла могло бути рятівним. Найбільше це доводили учасники з великим бойовим досвідом. Ті, хто перебував на фронті з 2014 року, які зазначали, що це знання могло б врятувати дуже багато життів.

Метод Фельденкрайза на сьогодні поширено застосовується у практиці сучасного танцю для роботи над технікою виконання. Цей цілісний підхід допомагає навчити тіло і мозок працювати як єдина система. Згідно переконанням

самого Фельденкрайза та його послідовників, людина в процесі руху постійно продовжує навчатися, випробовуючи різні способи дії та руху. Також відомий як соматичне навчання та «усвідомлення через рух» («Awareness Through Movement»), цей метод ставить за мету розвиток людини через усвідомлення себе у процесі роботи над рухом (Feldenkrais, 2005). Він допомагає навчити організм змінювати рухові стереотипи та використовувати всю можливу широту і свободу рухів й реакцій та має виражену терапевтичну дію.

Саме тому перформерка, куратора, арт-критик та учасниця мистецької групи Tanzlaboratorium Лариса Бабій, яка застосовує цей метод у власній мистецькій практиці, почала проводити групові заняття з тілесних практик сучасного танцю за методом Фельденкрайза. В період з листопада 2022 до червня 2023 року вона у реабілітаційному центрі «Лісова поляна» в Києві, працювала на регулярній основі зі змішаною групою військових, які проходили психологічну та фізичну реабілітацію після ампутації кінцівок, з тілесними деформаціями, після контузій і т.д. Під час своїх занять нічого не демонструючи, Лариса Бабій, голосом пропонувала певні настанови варіантів руху та фокусування уваги, а учасники намагалися їх виконувати.

Найбільшим викликом цих зустрічей було те що пацієнти у цьому центрі не могли залишатись на реабілітацію довше ніж чотири тижні. Тому, дуже рідко одна і та сама людина могла відвідати заняття принаймні двічі. Відтак зустрічі проводилися як ознайомчі і максимально доступні для розуміння, оскільки учасники попередньо не були знайомі методом Фельденкрайза, а також мали різні, інколи дуже серйозні тілесні ушкодження.

Адаптація застосованих практик була такою, щоб навіть учасники із подвійною ампутацією кінцівок могли без шкоди працювати зі своїм тілом. Єдиною її вимогою для допуску учасників на заняття була здатність до саморегуляції, самоконтролю, здатність вирішувати самотійно, в якому темпі рухатись чи не рухатись, визначати зупинитись чи ні, залишатись на занятті чи припинити участь і піти, виконувати ту чи іншу пропозицію для руху тощо. Важливо було, щоб незважаючи на емоції та почуття, на тілесні складнощі, учасники зрозуміли, що у них все одно є здатність

до самостійного врегулювання того, що вони роблять, як рухаються, що вони здатні впливати на це, відчуті себе адекватними, незважаючи на будь-який досвід, який вони пережили.

Як відзначала сама Лариса «військові, з якими я мала справу, максимально конкретні, прямі та розумні у власних тілах». І саме на цьому будувалась її взаємодія з ними, оскільки метод Фельденкрайза працює з нервовою системою, з навчанням на рівні нервової системи, тобто створенні нових нейронних зв'язків, він одночасно спрямований на оживлення тілесного «інтелекту», його заспокоєння, та віднаходження ним внутрішньої рівноваги. Глибинна практика методу Фельденкрайза потребує часу на інтегрування тілесного досвіду в різні сфери життя. Спорадичні сесії не можуть дати такого ґрунтовного ефекту як регулярні заняття, та все ж цей досвід був результативним. Після зустрічей, і самі учасники, і реабілітологи центру відмічали невеликі, але суттєві покращення фізичного і психоемоційного станів: кращу пов'язаність між м'язами тулуба і тазовими, кращу координованість, більш стабільний емоційний стан тощо.

**Висновки.** Базові принципи сучасного танцю, роботи з тілом та організації руху, такі як зв'язок дихання і руху, робота з вагою тіла (активна та пасивна), центром ваги (центрування), силою тяжіння, робота з часом і простором, з фокусом уваги, темами «заземлення», ресурсності, динамічного балансу та контрбалансу тощо доводять свою ефективність і широко використовуються українськими хореографами для формування програм відновлення та освітніх заходів, ретритів, подій фізичної та психоемоційної реабілітації, програм терапії творчістю та психоедукації тощо в роботі, і з військовими, і з цивільними. У своїх програмах вони поклалися на практику сучасного танцю, що сьогодні є одним з найважливіших

трансляторів і, одночасно, генераторів актуальних культурних значень і смислів. Будучи специфічною тілесною практикою, танець стає для багатьох способом культурного осягнення тіла, допомагаючи у рухах віднайти гармонійне поєднання тілесності та свідомості.

Це стало винятково важливим для українців після повномасштабного вторгнення РФ в 24 лютого 2024 року, коли мільйони людей в Україні безпосередньо відчували перспективу припинення свого фізичного існування, знищення, розпад, перехід своїх тіл у нову невідому їм якість. Подолавши первісне відчуття жаху втратити власне тіло, який одночасно також охопив багатьох людей, спонукало хореографів і танцівників виробляти і популяризувати практики по убезпеченню тіла, збереженню його функціональності та ментальної сили.

У тренінгах діячі сучасного танцю стали покладатися на здобуте у танці, демонструвати те, як будь-яка людина може звільнити себе від надмірного емоційного багажу, який викликаний подіями та «завмиранням», оживити свій внутрішній простір, активувати внутрішні енергії, наповнити його новими сенсами, віднайти цілісність. Активовані диханням механізми саморегуляції, актуальні для практики сучасного танцю, запускають перебудову всіх систем організму, відбувається відновлення рівноваги життя людини: фізичної, психоемоційної, соціальної.

У статті було розглянуто окремі кейси програм та проектів, що застосовували техніки і підходи сучасного танцю в Україні для психоемоційного відновлення українців. Подальші дослідження дотичної тематики, аналіз і співставлення більшої кількості схожих ініціатив, в яких брали і беруть участь українські митці, дозволять краще прослідкувати, як їх загальнокультурний вплив, так і значущість у процесі розвитку танцю, танцювально-рухової терапії та терапії творчістю в Україні.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Арт-терапевтичний табір у Карпатах. *Art Therapy Force*. URL: <https://artherapyforce.com.ua/project/kids-s-art-retreat-projects/> (дата звернення: 20.10.2023).
2. Енциклопедичний словник з арт-терапії / О. Л. Вознесенська та ін. ; ред.: О. Л. Вознесенська, О. М. Скар. Київ : ФОП Назаренко Т.В., 2017. 312 с.
3. Корисько Н. М. Хореографія як контемпоране мистецтво. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 2. С. 101–105.
4. Мова Л. В. Енергія стихій, людське тіло і танець. *Цілющі сили природи: еко-арттерапія*. / ред.: О. Л. Вознесенська, Л. О. Подкоритова. Київ, 2021. С. 98–108.
5. Мова Л. В. Творчість: психолого-фізіологічні виміри. *Сучасний танець: шляхи творчого вдосконалення* : навч. посіб. Київ, 2021. С. 15–63.

6. Основи реабілітаційної психології: подолання наслідків кризи. : навч. посіб. / Л. Г. Царенко та ін. ; ред. Л. Г. Царенко. Київ : ОБСЄ, 2018. Т. 2. 240 с.
7. Пастух В. В. Модерні хореографічні напрямки в галичині (20– 30-і роки ХХ ст.). Київ : Знання, 1999. 42 с.
8. Погребняк М. М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. 312 с.
9. Сучасний танець. Основи теорії і практики: навчальний посібник / І. Герц та ін. Київ : Ліра-К, 2016. 264 с.
10. Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс). Колективна монографія / ред. О. Плахотнюк. Львів : СПОЛОМ, ЛНУ ім. Ів. Франка каф. режисури та хореогр., 2020. 316 с.
11. У теробороні готують інструкторів першої психологічної допомоги. *TCH.ua*. URL: <https://tsn.ua/video/video-novini/u-teroboroni-gotyuyut-instruktoriv-pershoyi-psihologichnoyi-dopomogi.html> (дата звернення: 20.10.2023).
12. Хендрик О. Ю. Поняття contemporary dance та композиції його хореографічного тексту. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 3. С. 128–132.
13. Чаус О. О. Формування contemporary dance на основі танцю модерн. *Мистецтвознавчі записки*. 2011. № 19. С. 269–275.
14. Чілікіна Н. О. Тілесні практики в сучасній хореографічній культурі. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Харків, 2014. 20 с.
15. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії: генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види. : монографія. Київ : КиМУ, 2010. 208 с.
16. Arout, G. (1955). *La danse contemporaine*. F. Nathan.
17. Art Therapy Force, Рубан В. Лекція-практикум "BodyWork", 2023. *YouTube*. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=I8tcXpnyu\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=I8tcXpnyu_4) (дата звернення: 10.11.2023).
18. Bernard A., Steinmuller W., Stricker U. *Ideokinesis: a creative approach to human movement and body alignment*. North Atlantic Books, 2006. 240 p.
19. Bessel A. Van der Kolk. *Body keeps the score: mind, brain and body in the transformation of trauma*. Penguin Books, Limited, 2015. 464 p.
20. Camurri A., Lagerlöf I., Volpe G. Recognizing emotion from dance movement: comparison of spectator recognition and automated techniques. *International journal of human-computer studies*. 2003. Vol. 59, no. 1-2. P. 213–225. URL: [https://doi.org/10.1016/s1071-5819\(03\)00050-8](https://doi.org/10.1016/s1071-5819(03)00050-8) (date of access: 10.11.2023).
21. Creative think tank – dance – tool of empowerment, strategy and motor for coping with crisis?. *TANZ Bremen*. URL: [https://www.tanz-bremen.com/wp-content/uploads/2023/04/Program-CREATIVE-THINK-TANK-2023\\_english.pdf](https://www.tanz-bremen.com/wp-content/uploads/2023/04/Program-CREATIVE-THINK-TANK-2023_english.pdf) (date of access: 20.10.2023).
22. Feldenkrais M. *Body and mature behavior: a study of anxiety, sex, gravitation, and learning*. Berkeley, Calif : Frog, Ltd., 2005.
23. Frétard D. *Danse contemporaine : danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoires*. Paris : Cercle d'art, 2004. 174 p.
24. Ginot I., Michel M. *La Danse au XXème siècle*. Larousse, 2002. 264 p.
25. Lepecki A. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. Routledge, 2006. 150 p.
26. Levine P. A. *Healing trauma: a pioneering program for restoring the wisdom of your body*. Sounds True, 2005. 91 p.
27. Lowen A. *Depression and the body: the biological basis of faith and reality*. Penguin (Non-Classics), 1993. 320 p.
28. Maletic V. *Body – space – expression: the development of rudolf laban's movement and dance concepts (approaches to semiotics [as])*. Mouton de Gruyter, 1987. 288 p.
29. Osborne N. Neuroscience and "real world" practice: music as a therapeutic resource for children in zones of conflict. *Annals of the new york academy of sciences*. 2012. Vol. 1252. P. 69–76.
30. Paxton S. *Small dance guidance 1977*. *Myriadicity*. URL: <https://myriadicity.net/contact-improvisation/learning-contact-improvisation/steve-paxton-s-1977-small-dance-guidance> (date of access: 10.11.2023).
31. Viktor Ruban. *Psychoemotional recovery projects – retreat camps for kids, 2023*. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=F0oIAcra934> (date of access: 10.11.2023).
32. Witts N., Huxley M. *The Twentieth century performance reader*. London : Routledge, 1996. 421 p.

#### REFERENCES:

1. Art-terapevtychnyi tabir u Karpatakh. [Art-therapy camp in Carpathians] (b. d.). Art Therapy Force. <https://artherapyforce.com.ua/project/kids-s-art-retreat-projects/> [in Ukrainian].
2. Voznesenska, O. L., Mova, L. V., Sknar, O. M., & Derkach, O. O. (2017). *Entsyklopedychnyi slovnyk z art-terapii* [Encyclopedic dictionary of art-therapy] (O. L. Voznesenska & O. M. Sknar, Red.). FOP Nazarenko T.V. [in Ukrainian]
3. Korysko, N. M. (2015). *Khoreohrafiia yak kontemporarne mystetstvo*. [Choreography as a contemporary art.] *Visnyk NAKKiM*, (2), 101–105 [in Ukrainian].

4. Mova, L. V. (2021a). Enerhiia stykhii, liudske tilo i tanets. [Energy of the Elements, human body and dance.] O. L. Voznesenska & L. O. Podkorytova (Red.), *Tsilushchi syly pryrody: Eko-artterapiia* [Healing forces of nature: eco-arttherapy]. (s. 98–108). FOP «Nazarenko Tetiana Viktorivna» [in Ukrainian].
5. Mova, L. V. (2021b). Tvorchist: Psykholoho-fiziolohichni vymiry. U Suchasnyi tanets: Shliakhy tvorchoho vdoskonalennia [Creativity: psycho-physiological aspects. Contemporary dance: ways of creative development] (s. 15–63). Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
6. Tsarenko, L. H., Veber, T., Voitovych, M. V., Hrytsenok, L. I., Kochubei, V. A., & Hrydkovets, L. M. (2018). *Osnovy reabilitatsiinoi psykholohii: Podolannia naslidkiv kryzy.* [Fundamentals of rehabilitation psychology: overcoming the consequences of the crisis.] (L. H. Tsarenko, Red.; T. 2). OSCE [in Ukrainian].
7. Pastukh, V. V. (1999). *Moderni khoreohrafichni napriamky v halychyni (20–30-i roky XX st.)* [Modern choreographic trends in Halychyna (20-30s of the XX century).] *Znannia* [in Ukrainian].
8. Pohrebniak, M. M. (2015). *Tanets «modern» KhKh st.: Vytoky, stylova typolohiia, panorama istorychnoi khody, evoliutsiia.* [Dance "modern" of the twentieth century: origins, style typology, panorama of historical passage, evolution.] *PNPU imeni V. H. Korolenka* [in Ukrainian].
9. Herts, I., Mova, L., Manshylin, O., & Kebas, O. (2016). *Suchasnyi tanets. Osnovy teorii i praktyky* [Contemporary dance. Fundamentals of theory and practice.]: *Navchalnyi posibnyk. Lira-K* [in Ukrainian].
10. Plakhotniuk, O. (Red.). (2020). *Ukrainske khoreohraficzne mystetstvo v konteksti svitovoi khudozhnoi kultury (suchasnyi polizhanrovyyi dyskurs).* [Ukrainian choreographic art in the context of world artistic culture (contemporary polygenre discourse).] *Kolektyvna monohrafiia. SPOLOM, LNU imeni Ivana Franka kafedra rezhysury ta khoreografii* [in Ukrainian].
11. *U teroboroni hotuiut instruktoriv pershoi psykholohichnoi dopomohy.* [Territory Defense trains instructors of first psychological aid.] (b. d.). *TSN.ua*. <https://tsn.ua/video/video-novini/u-teroboroni-gotuyut-instruktoriv-pershoyi-psiholohichnoyi-dopomogi.html> [in Ukrainian].
12. Khendryk, O. Yu. (2017). *Poniattia contemporary dance ta kompozytsii yoho khoreohrafichnoho tekstu.* [The concept of contemporary dance and the composition of its choreographic text.] *Visnyk NAKKiM*, (3), 128–132 [in Ukrainian].
13. Chaus, O. O. (2011). *Formuvannia contemporary dance na osnovi tantsiu modern.* [Genesis of contemporary dance on the basis of art nouveau dance.] *Mystetstvoznavchi zapysky*, (19), 269–275 [in Ukrainian].
14. Chilikina, N. O. (2014). *Tilesni praktyky v suchasni khoreohrafichni kulturi.* [Somatic practices in contemporary choreographic culture.] [Neopubl. avtoref. dys. kand. mystetstvoznavstva]. *Kharkiv. derzh. akad. kultury.* [in Ukrainian]
15. Sharykov, D. I. (2010). *Teoriia, istoriia ta praktyka suchasnoi khoreografii: Henezys i klasyfikatsiia suchasnoi khoreografii – napriamy, styli, vydy.* [Theory, history and practice of contemporary choreography: genesis and classification of contemporary choreography – trends, styles, types.] *KyMU*.
16. Arout, G. (1955). *La danse contemporaine.* F. Nathan [in French].
17. Art Therapy Force & Ruban, V. (2023, 29 kvitnia). *Lektsiia-praktykum "BodyWork"* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=I8tcXphy\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=I8tcXphy_4) [in Ukrainian].
18. Bernard, A., Steinmuller, W., & Stricker, U. (2006). *Ideokinesis: A creative approach to human movement and body alignment.* North Atlantic Books [in English].
19. Bessel A. Van der Kolk. (2015). *Body keeps the score: Mind, brain and body in the transformation of trauma.* Penguin Books, Limited [in English].
20. Camurri, A., Lagerlöf, I., & Volpe, G. (2003). *Recognizing emotion from dance movement: Comparison of spectator recognition and automated techniques.* *International Journal of Human-Computer Studies*, 59(1-2), 213–225. [https://doi.org/10.1016/s1071-5819\(03\)00050-8](https://doi.org/10.1016/s1071-5819(03)00050-8) [in English].
21. *Creative think tank – dance – tool of empowerment, strategy and motor for coping with crisis?* (2023, 16 travnia). *TANZ Bremen*. [https://www.tanz-bremen.com/wp-content/uploads/2023/04/Program-CREATIVE-THINK-TANK-2023\\_english.pdf](https://www.tanz-bremen.com/wp-content/uploads/2023/04/Program-CREATIVE-THINK-TANK-2023_english.pdf) [in English].
22. Feldenkrais, M. (2005). *Body and mature behavior: A study of anxiety, sex, gravitation, and learning.* Frog, Ltd [in English].
23. Frétard, D. (2004). *Danse contemporaine: Danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoires.* Cercle d'art. [in French]
24. Ginot, I., & Michel, M. (2002). *La Danse au XXème siècle.* Larousse [in French].
25. Lepecki, A. (2006). *Exhausting dance: Performance and the politics of movement.* Routledge [in English].
26. Levine, P. A. (2005). *Healing trauma: A pioneering program for restoring the wisdom of your body.* Sounds True [in English].
27. Lowen, A. (1993). *Depression and the body: The biological basis of faith and reality.* Penguin (Non-Classics) [in English].
28. Maletic, V. (1987). *Body – space – expression: The development of rudolf laban's movement and dance concepts (approaches to semiotics [as]).* Mouton de Gruyter [in English].



29. Osborne, N. (2012). Neuroscience and "real world" practice: Music as a therapeutic resource for children in zones of conflict. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1252, 69–76 [in English].
30. Paxton, S. (b. d.). Small dance guidance 1977. Myriadicity. <https://myriadicity.net/contact-improvisation/learning-contact-improvisation/steve-paxton-s-1977-small-dance-guidance> [in English].
31. Viktor Ruban. (2023, 4 zhovtnia). Psychoemotional recovery projects – retreat camps for kids [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=F0oIAcra934> [in Ukrainian].
32. Witts, N., & Huxley, M. (1996). *The Twentieth century performance reader*. Routledge [in English].

## ЗМІСТ

### МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<b>Наталія БУРКАЛО, Ірина ДУДА, Ганна ГАВРИЛЕЧКО</b> ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО ЗАСОБАМИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТЕХНОЛОГІЙ.....	3
<b>Наталія ГРИНИШИН</b> УКРАЇНСЬКИЙ ХОРОВИЙ СПІВ ЯК ЗАСІБ КОНСТРУЮВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ...9	9
<b>Вікторія ЗІНЧЕНКО</b> ПІСНЕСПІВИ ОКТОЇХА З ФІТНИМИ РОЗСПІВАМИ В УКРАЇНСЬКИХ ІРМОЛОГІОНАХ: СЕМАНТИКА ФІТНИХ МЕЛОДІЙ.....	16
<b>Богдан КИСЛЯК</b> СТВОРЕННЯ ВІДЕОКЛІПІВ «РІЗДВЯНОГО ЦИКЛУ» З ВИКОРИСТАННЯМ АКОРДЕОНА.....	25
<b>Валентина КОРОТЯ-КОВАЛЬСЬКА, Руслана ЛОЦМАН</b> НОВАТОРСЬКА ТВОРЧИСТЬ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО В УКРАЇНСЬКОМУ ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ ТА МУЗИЧНІЙ ПЕДАГОГІЦІ: ДО 90-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МАЕСТРО.....	30
<b>Тетяна САМАЯ</b> СПЕЦИФІКА СВІНГОВОЇ МАНЕРИ СПІВАКА-КРУНЕРА.....	38

### ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

<b>Алла ДЯЧЕНКО</b> НОВАЦІЇ В РОЗВИТКУ СИСТЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОЇ ОСВІТИ.....	45
<b>Белла ЛОГАЧОВА</b> ХАРКІВСЬКІ ВІДЕОПРАКТИКИ: ПАРАЛЕЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРОГРАМИ 2022–2023 РОКІВ.....	54
<b>Хуан СІН</b> ФУНКЦІОНУВАННЯ КИТАЙСЬКОГО СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ ПІД ВПЛИВОМ ЗАХІДНО- ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ (НА ПРИКЛАДІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ-ХХІ СТОЛІТТЯ)65	65

### КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<b>Віктор РУБАН</b> ЗАСТОСУВАННЯ ПРАКТИК СУЧАСНОГО ТАНЦЮ У ПСИХОЕМОЦІЙНОМУ ВІДНОВЛЕННІ УКРАЇНЦІВ.....	71
---	----

## CONTENTS

### MUSICAL ART

<b><i>Nataliia BURKALO, Iryna DUDA, Hanna HAVRYLECHKO</i></b> LEARNING A MUSICAL COMPOSITION IN THE PIANO CLASSROOM BY MEANS OF INSTRUMENTAL TECHNOLOGIES .....	3
<b><i>Nataliia HRYNYSHYN</i></b> UKRAINIAN CHORAL SINGING AS A MEANS OF CONSTRUCTING NATIONAL IDENTITY.....	9
<b><i>Viktoriia ZINCHENKO</i></b> OCTOËCHOS SINGING WITH THĒTAS CHANTS IN UKRAINIAN HEIRMOLOGIA: THE SEMANTICS OF THĒTAS MELODIES.....	16
<b><i>Bohdan KYSLIAK</i></b> CREATION OF VIDEO CLIPS “CHRISTMAS CYCLE” WITH THE USE OF AN ACCORDION.....	25
<b><i>Valentyna KOROTYA-KOVALSKA, Ruslana LOTSMAN</i></b> ANATOLIY AVDIEVSKYI’S INNOVATIVE CREATIVITY IN UKRAINIAN CHORAL ART AND MUSICAL PEDAGOGY. DEDICATED TO THE 90 <sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF A. AVDIEVSKYI’S BIRTHDAY.....	30
<b><i>Tetiana SAMAIA</i></b> THE SPECIFICS OF THE SWING MANNER OF THE CROONER.....	38

### FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

<b><i>Alla DIACHENKO</i></b> INNOVATIONS IN THE DEVELOPMENT OF THE SYSTEM OF UKRAINIAN ARTISTIC AND INDUSTRIAL EDUCATION.....	45
<b><i>Bella LOGACHOVA</i></b> KHARKIV VIDEO PRACTICES: PARALLEL ART PROGRAMS OF 2022–2023.....	54
<b><i>Khuan SIN</i></b> THE CONCEPTUAL AND STYLIST BASIS OF THE TRADITIONS OF EASELE PAINTING IN CHINA IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY – XXI CENTURY.....	65

### CULTURAL STUDIES

<b><i>Viktor RUBAN</i></b> APPLICATION OF CONTEMPORARY DANCE PRACTICES FOR PSYCHO-EMOTIONAL RECOVERY OF UKRAINIANS.....	71
---	----



# ІНСАЙТИ ШОВКОВОГО ШЛЯХУ: ГЛИБОКЕ РОЗУМІННЯ КУЛЬТУРНОГО МИНУЛОГО

## **Шановні читачі!**

Сьогодні ми запрошуємо вас звернути увагу на одне з найбільш значних і глибоких видань у нашому видавничому портфелі – «Китайський шовк і Шовковий шлях». Ця книга – не просто видання, це справжня епоха, закладена у сторінки, і ми з гордістю представляємо її вашій увазі.

Дозвольте розповісти вам, чому ця книга особлива і чому вона заслуговує на вашу увагу.

## **Створення витвору мистецтва**

Проект «Китайський шовк і Шовковий шлях» став для нас своєрідним викликом, що потребує глибокого знання і пристрасті до теми, але водночас і унікальною можливістю. Це процес, який розпочався далеко до появи перших рядків на сторінках книги.

Ми зібрали команду професіоналів, чия відданість мистецтву слова й культурній спадщині зробила цей проект можливим. Переклад цієї роботи був більш ніж простим лінгвістичним завданням – це було глибоке розуміння тексту, його контексту й значення кожного слова. Ми не просто надали текст українською мовою, ми оживили його для нашого читача, даючи читачам можливість поринути у багатство культурної спадщини й історичний контекст. Це була наша місія – передати велич історії, пов'язаної з шовком і Шовковим шляхом, українській аудиторії.

## **Що робить цю книгу особливо цінною?**

«Китайський шовк і Шовковий шлях» – це інтелектуальний витвір мистецтва. Перед вами не звичайна хроніка подій, це захоплююча мандрівка через часи й культурні простори, приправлена легендами, міфами та художніми образами.



Це можливість глибокого занурення в унікальний світ шовку, його символіку та значення у китайській історії. Наші зусилля при створенні цієї книги були спрямовані на те, щоб ви могли відчувати, як культура та мистецтво Китаю оживають на сторінках цієї роботи.

Книга «Китайський шовк і Шовковий шлях» несе в собі освітню цінність, порушуючи важливі теми про культурний обмін і взаємодію. Це цінний ресурс для всіх, хто прагне осягнути взаємовплив та еволюцію різних культур.

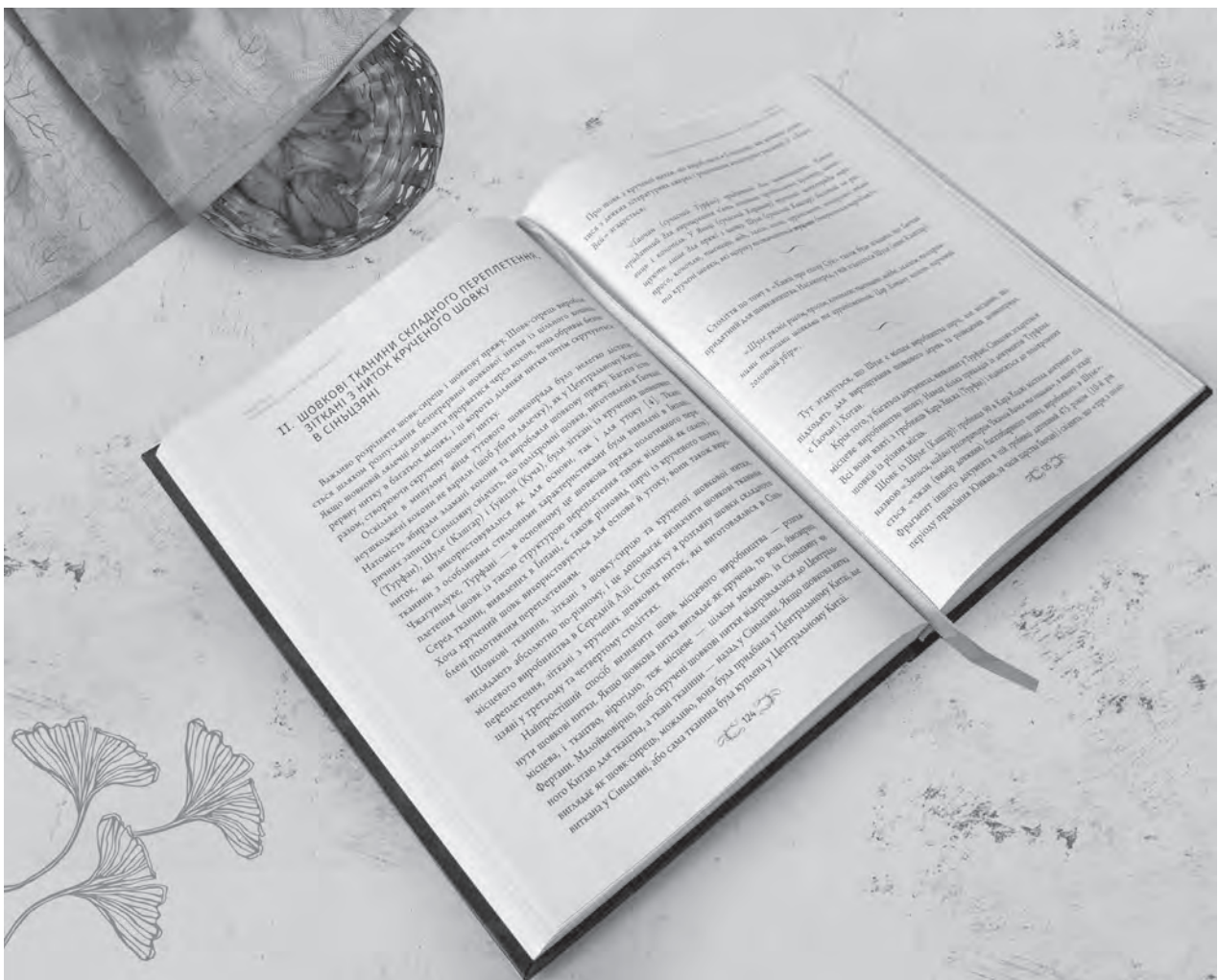
### Запрошення до подорожі: для сердець і розуму

Ми віримо, що «Китайський шовк і Шовковий шлях» відкриває нові перспективи для розуміння світової історії та культури. Ця книга – джерело натхнення і нових знань, яке змінює погляд на великий Шовковий шлях і його значення, надаючи нові інсайти та перспективи.

Отже, запрошуємо вас поринути у захопливий світ шовку й Шовкового шляху, який переплітається з культурою, мистецтвом та історією і розібратися у великих подіях минулого, які зробили нас тими, хто ми є сьогодні. Подорож, яка почалася з дослідження та створення цієї книги, продовжується тепер у ваших руках.

З повагою

Команда Видавничого дому «Гельветика»



# FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 6

Коректура • Ирина Николаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Марина Сергіївна Михальченко

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

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 9,77. Замов. № 0224/126. 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](mailto:mailbox@helvetica.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.